

Title	シュテファン・ゲオルゲ研究 : 作品
Author(s)	八木, 浩
Citation	大阪外国語大学学報. 5 p.37-p.94
Issue Date	1957-04-01
oaire:version	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/80125
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

シュテファン・ゲオルゲ研究—作品—

八 木 浩

Stefan George—Seine Werke—

YAGI Hiroshi

Fünf von mir geschriebene Abhandlungen über die Werke Georges sind folgenderweise zusammengestellt:

A. Das Werk des jungen George (1. *Hymnen, Pilgerfahrten, Algabal*. 2. *Die Bücher der Hirten- und Preisgedichte, der Sagen und Sänge, und der hängenden Gärten*. 3. *Das Jahr der Seele*). Es ist meine Dissertation (1949). Obgleich darin manches noch nicht ausgereift sein mag, so ist mir manches darin Gesagte doch bleibend wichtig, und so habe ich mit wenigen Milderungen das Ganze hier belassen. Wie George sagt, gibt es tausend Formen der Dinge, aber nur eine Form für den Dichter, und Werk für Werk sehen wir George diese Form betätigen. Mann kann aus seinen Werken sein Zurückgehen auf eine reine, starke und herrliche Form verstehen, mag es reine Menschlichkeit, Göttlichkeit oder Heldentum genannt werden. Man muß dabei in seinen Werken folgende drei wichtige Punkte beobachten und damit seine Werke als Ganzes einheitlich erkennen: i Stoff der Dichtung, der streng formal, rein und wesentlich ohne trüben Inhalt gegeben wird. ii Ort oder Sphäre, worauf der Geist zurückgehen will, eine bestimmte elementare Geisteskraft, die von Gott geweiht wird. iii Art und Charakter der Seelenhaltung, die nicht als schwankendes Gefühl, sondern formal, unpsychologisch und rein ausgedrückt wird:

Gesichtspunkt Werke	Stoff	Sphäre	Seelenhaltung
HYMNEN 1890	Engel	Dichterwort	fest und geschlossen
PILGERFAHRTEN 1891	Freund	Sehnsucht	Suchen, Ringen und Einsamkeit
ALGABAL 1892	König	Gesetz des Lebens	„Sonderheit und Sonderung“
BÜCHER 1895	Geschichte	Gestaltung	Freude zum Klaren und Schönen hin
DAS JAHR 1897	Natur	Anschauung	„Weltschmerz“, „Traurige Tänze“
VORSPIEL 1899	Selbst	„Gesamt-idee“ (Gundolf)	erhaben und gläubig

B. Die ideenhafte Dichtung des späten George (1. *Vorspiel* 2. *Maximin* 3. *Ode und Hymne*). Je erhabener seine Dichtung wird, desto klarer wird, daß George von

Jugend auf einen Weg der „Vergöttlichung des Menschen“ oder den „der Ver menschlichung des Gottes“ schreitet. Seine Dichtung kristallisiert den Gott stufenweise, *Vorspiel*, *Gezeiten*, *Maximin* und *Geheimes Deutschland* zeigen dies. Ich habe hier *Vorspiel* und *Maximin*, diese zwei in der Mitte seines Lebens entstandenen Werken etwas genauer erklärt, um den Gott des Dichters klar zu machen. Der Engel des *Vorspiels* wurde nicht wie die Muse in Goethes *Zueignung* erlebt, sondern ist dem Dichter aus dem eigenen Innern erschienen. Zusammenschauend wie Goethes Weimarer Lyrik, noch viel stärker resümierend und symbolisch, ist das *Vorspiel* das Wichtigste, das den Weg zum späten George vorausbahnet. Nachdem er in den *Gezeiten* die Liebe gesungen, stieg er die letzte steile Höhe empor. Maximin-Erlebnis habe ich als das Erlebnis der usurpierenden Kraft (nach dem Wort von Holthusen) gepriesen. Sie ist es, die in den späteren Werken die verschiedenen Kräfte des Göttlichen ergreift und den Menschen mitteilt. Göttliche Jugend, die er in *Maximin* erschaut, war die gesunde Idee eines griechischen Deutschlands, obgleich sie geschichtlich ganz ironisch war. Schließlich habe ich über Oden, Hymnen und andere Gedichte in *Das Neue Reich* geschrieben und sah wie die Idee des Gottes, im Endlichen das Unendliche zu sehen, sich später entwickelt hat. Ich erkläre den Idealismus des Dichters im Vergleich zu dem der Dichter des 19ten Jahrhunderts und sehe, wie er als Folge des Idealismus des 20ten Jahrhunderts allzu harte Gedichte schreiben mußte. Es war ein schicksalhafter Weg, aber wir müssen heute nochmals wie George versuchen, der Idee die neue Innerlichkeit zu geben.

C. Gestalten, Lieder und Sprüche des späten George (1. *Der Teppich des Lebens*, *Gestalten*, *Gespräche im Neuen Reich*. 2. *Lieder vom Traum und Tod*, *Traumdunkel*, *Lieder im Siebenten Ring*, *Lieder im Neuen Reich*. 3. *Zeitgedichte*, *Tafeln*, *Sprüche an die Toten*, *Der Stern des Bundes*). Gestalt, Lied und Spruch — diese drei sind die Grundsteine der Urpoesie. Der Dichter hat diese drei immer stärker verfolgt. Diese Größe unterscheidet den Dichter von anderen Dichtern der Gegenwart wie Rilke und Hofmannsthal. Sehen, hören und sagen muß harmonisch in einem Dichter sein, um das schöne Leben des Menschen ins Leben zu wecken, und einzelne gesonderte Kraft wie die Denkkraft oder Gefühlskraft soll nicht gesondert über die Maßen entwickelt werden. Wer George verstehen will, muß die hohe Gestalt sehen, die mit der Kürze und Knappheit des Ausdrucks am stärksten und tiefsten wirkt, das zarte Lied hören, wie es durch Maximin-Erlebnis neu geboren wurde und den strengen Spruch aufnehmen, der im *Stern des Bundes* seinen höchsten Ausdruck fand. George war in diesem Sinne im Volke wurzelnd, innerer Tradition treu und zugleich Zukunft erschauend. Die Dichtung der Zukunft muß in solcher Richtung ihren Weg finden. Daher habe ich die letzten Werke des Dichters nicht in der zeitlichen Folge, sondern nach den drei Gattungen geschieden ... Doch habe ich nur Umriß des Werkes skizzenhaft geschrieben. Die erlaubten Druckseiten hinderten ein Weiteres. Da ich noch über einige andere Themen denken möchte und da einige Literaturen neu

erschienen sind und andere schon herausgegebene Literaturen mir noch nicht vor den Augen gekommen sind, ist es vielmehr glücklich, daß der Weg zu späteren Ergänzungen offensteht. Ich habe schon über *Geheimes Deutschland, Krieg, Goethes letzte Nacht in Italien* und *Gezeiten* geschrieben und bin im Begriff über *Fibel, Prosa* und *Übersetzungen* zu schreiben.

形 式 の 源 源

どの詩人でもそうだが、特にゲオルゲを作品以外に求めても空しい結果に終るだろう。しばしば彼の生活についての解説が作品の理解に役立つようでも、それは安易な補助手段であり、結局作品の骨まで通じ得ない。彼の私生活は多く秘められ、文献学や文芸学の手はなすところ少なく、かつて試みられた詳細な記録的な研究も今日は色あせて見える。それらは、作品の精神を感じ取らず、作品の前後や中味を云々する方法がどんなに空しいかを語っているのだ。ゲオルゲの研究書が詩人の名の知られたわりに乏しいとしても、決して詩人の本質を下げるものではない。彼はソクラテスがそうであったように、自分を想い出すようにしむけるか、それを超えて自ら創造するようにしむける。詩人に関する貴重な想い出や敬虔な告白、詩人から受けた暗示や鼓舞や低抗がどんなに豊富なことだろう。しかも文献・文芸的研究がどんなに貧しいことだろう。彼に関する一切は作品の上にあり、一篇の詩に一現象としての全精神が顕れ、彼が好んで用いたグンテの言葉のように、そこに彼の気高さがあるがままに現れたのだ。作品に属さぬものは精神に属し得ないし、表現されないどんな精神もない。そしてそれ以外の一切は附随事項なのだ。実に彼と彼の作品ほど告白せぬものは稀であり、彼は思想・理念・問題・情緒を始め一切の内容を知らぬ詩から——彫像のように客体的に、個性を滅し、ただそこにある精神力によって整然と存在している詩から始めた。「詩は思想の再現ではない。」「詩の価値を決めるものは意味でなく形式だ。」だが形式は彼にとって技術のみではなく、人間そのものだ。「それは全然外的なものではなく、節度や響きで深く人を感動させる。そしてそれによってどんな時代でも根源的な人々が二流から区別される。」なぜなら「最も厳格な節度は同時に最高の自由である。」人間は最高の形式下に最高の内容と自由を生む。だからこの詩人では、詩形式が心の、心が詩形式の表現を行う結果になる。だが形式が心を心が詩形式を表現するのは単に自由の問題によるのみではない。形式の源泉はもっと深い心にあるのだ。それならそれは心のどこにあるのか。これがこの研究のテーマである。一言でいうなら、自由な、形式と表現しあう彼の精神は、——或いは精神と表現しあう彼の形式は、内部に存在する、この運動の目標である、最も自由で精神的な、かすかに予感された最高の存在

に向って、遡源しようとして一日も倦まない。内部以外のどこに神的なものがあるだろう。だがこの強力な動きは奥深い中枢の無限に遠い神の座に辿りつこうと憧れることではなく、精神を統一している中枢の直下に立ち、祝福を受ける状態に自己を返し、いかえれば自分に許された最上の詩句を（又は行為や論理を）表現しうる状態に返ることをいうのである。こうして彼は一步步遡源する。このいわば限界内遡源というべきものは、人の根源的宇宙的諸力を神の相下に祝福し、それを肉と化すことであった。この力を精神力、又は遡源場と称してよい。各々の詩は

1. 対象を諸内容を排除しつつ、出きるだけ純粋に歌い、
2. 遡源場（特定の精神力）を祝福し、
3. 心の素質（感覚に基づく常態）を迸らしめる。

遡源はこうして、彼が歌った言葉によれば、肉体を神化、神を肉体化する道に通じている。この道は（序に表示したように）着々と歩まれ、各詩集毎に成果を生んだ。大人物と大川は曲りつつ目的を誤らずとニーチェが歌うように、若いゲオルゲの曲折は自然そのものの流れをなし、しかも目標を保ち得たのだ。序論においてこのことに少しふれたが、改めて若い頃の詩集から 1) 対象の歌い方、2) 遡源場、3) 中枢素質の三つを考えよう。先づ讃歌（1890）、アルガバル（1892）などから架空の園（1895）までを考え、次にこれらの代表として心の年（1897）を扱い、象徴的詩作がどうして究められたかを考えよう。

1

最初の詩、祝福が既にこのような遡源の完全な確立であった。二十二才の早春、ティアガルテンの北方をさまよううちに、靈感に打たれたように、詩人は新しい祝福のしらべをうけた。これよりさきに詩人は何年か習作し続けている。習作時代の彼は平凡な素材と苦心した言葉と燃える心を集中しては発散させ、いわば情熱をもって精神の内部を究め、その祝福をうけんとする、情熱と祝福の戦いをなし続けた。習作は祝福に至る過程を一步一步よく語っている。しかし、神が幼時からの努力を聞きとどけ、習作の終了を告げ、真の開花や結実を約束するという点で、いかえれば、中枢の彼方から、光年以上ではかられる精神距離を瞬時に降りてくるという点で、この運動は大いに断続的であったといえる。詩人は *Nun bist du reif, nun schwebt die her-rin nieder*（今君は実り 女神は降る）と言葉少なに、神が内部からきて自己に点火し、不要物を焼いて見られるようになったもので、決してふと訪れた外来のものでないことを語っている。この詩ではモルヴィッツがいうようにイメージとかヴィジオンが靈感とよく結合しているが、それは女性やミューズや神をあこがれ求めたからではない。この結合が真の芸術になる条件、ミュー

ズのイメージ、というのも魂だが、それと靈感がうまく結びつく必須の条件は、神秘に対象の内容や言葉の海に没してしまわずに、具体的に掴めるように詩的内容を表出しようことにある。この詩は全くこの条件にかなない、対象は精神の要求に即し、形象と運動そのものによって表された。このように観念語が排除されたことは、讃歌全般にいえる。人は天使が使われたからこの詩がわからないなどと反論するだろうが、この神話的形態は内容ではなく、詩人を詩人であらしめる最も近い遡源場である詩語が、それによる表現法が問題であることを比喩しているのだ。その比喩のように彼が女神に詩語を与え女神が詩語と彼を祝福することをこの全詩圏が語っている。例えば彼は日常の使用によってすりへった概念に対するのに、観照し追究する目の直接性をもってしそれによって感覚的に諸物を名づけてゆく。ヴィジオンやイメージに豊かな、目そのものによる追究が、この時代にどんなに新鮮であったことだろう。Fahne schwingen（葦がそよ風に旗を振る）とか、Wellen schmeichelchore（波の媚び歌）とか、lichte Berge（海上の明るい山の雲）とか、himmelgrün（空の緑）とか、doppelrot（二つの理由から赤らむ顔）とかいう随所に見られる新しさは、効果をむさぼる現今でこそ忘れられ勝ちだが、それは現代風に本来の感覚性を失ったのではなく、又生を生き生きさせる本来の目的を逸脱したのでもない。これに加えて堰を切ったように、未聞のしらべは明るく高く、ラテン・南方的、古代・カトリック的に、グンドルフによればポリフォニー的に流れてやまない。これは突然生まれてやがて失われるものでなく長年の努力の甲斐があって授けられ、寸分の油断のない練磨によって生涯保持されるものである。これはゲーテの体験性やヘルダーリンの流動性やハイネの技巧性とは全く違った、というのは、これらのエピゴーネンではない、造形性の、持続的で、自律的な、太陽性の詩語である。詩人はこの音を神殿の樂、神聖な舌と歌った。いわばここでゲオルゲ特有の詩語が救われたのだ。詩語の救済は詩人の全存在に関するもので美学や科学や言語学の領域のものではない。それは才能、技術、気分などではできないのに、衣裳やアクセサリーのように言葉を使う詩人がいる。それは崇高な思想、圧倒的な情熱、深遠な体験をもってしても不可能ではないか。言語は身心の祝福された力と肉、身心に常住する神聖な要素、精髓、実体、生殖力であるという信仰を、讃歌は詩そのもので、というのは最少限の世界で体験してゆく。だから詩人は肉と肉が渴いて相抱く音を聞きつつ、彼らのしらべに応じない。今や「詩人は霊と言葉を交わす」からである。だが「その筆は動こうとしてさからう」と書き、同時に彼は軽快なイロニーで精神的な自己を注視している。肉体は、精神が祝福されるべき状態に達していないときに、筆を動かそうとしないのだ。真の霊は肉体で、それとよく語る筆は動くはずである。言語は五官や神経でなく、形式と形象と法則である肉体、イデーでなく存在と力である肉に学ぶべきだ、というのである。だからこの詩圏では思想の建築や問題の大きさが見られない代りに、精神の密度と強度を語る形式があり、世界も宇宙もない代

りに、厳格・遠大・純粹；意志・情熱・法則がある。何を言ったかというよりも、言うこと自体と言ひ方についての喜びがある。その持続音ともいうべきしらべに、こうして全精神の図式が高なり、行のすみずみに情熱は透過し、むしろ破裂するばかりだが、それを鉄の力で形式が制御し叫びも嘆きも芸術の意志に従い、告白は回避され、第三者のものとなっている。裸で行き傷つき易い心を、貝殻にくるんで隠したり逃げたりせず、堅固な詩句、常住の練成、客体的な平静さでそのまま示し、その際ヴィジョン、形姿が決して破れてはならぬことが体得され切っている。

讃歌はこうして祝福の感動をふるわせて行進するのであるが、第二詩集巡礼は神へのさすらいとためらい、切迫と探究、いや、もっとよく考えるなら、友を求める詩であり（モルヴィツ）、空間を拡張し、自我を世界化する詩である（グンドルフ）。これは詩人がヨーロッパ中をさすらい、友をデモーニッシュな情熱で求めて行った事情と符号する。この詩集は聖者の遺跡や墓地への不確かな憧れを歌うのではなく、理解してくれる友を求める悩みを歌うのだ。詩集が「美しい感激の日々を記念して、詩人フーゴー・フォン・ホーフマンスタールに」捧げられているのも偶然ではない。ここには多くの友情を記念する詩が含まれていて、詩人の生涯の最も大切な主題がひとりにじみ出ている。多くの忠告、はげまし、共同の生活と戦い、それらは詩人の書いた詩の中でも最も愛すべきものであろう。しかもこの詩集のモットーは次のようである——「こうして私は出発した。そして見知らぬ者となった。私は心を打ちあける人を求めた。しかし誰もいないのだ。」結論といえる最後の二篇もこれと同じだ。彼は生きている人の中で伴侶を見出し得ない。この苦痛に窒息してしまわないために、詩人は夢の力で友を創造せねばならない。一面の秋に包まれて、紅葉のしたたるところで詩人は歌う：

誰か名もない彼に近づかないか、
人から離れて悲しんでいる彼に、
あの青白い着物を着た子供に。
そう風がはづかしげにささやく。
又枯れゆくばらも そうささやく。
別れゆく陽が 暖かに射している。

ほのびかりするまがきのへりを
枯れる葉のきしる音や
明るい梢の歌にあわせ
われらは手に手をとってゆく、
メルヘンの姉妹のように

恍惚として しかもためらいがちに。

又詩人は友達との生活が、鉄でできた、固いなめらかな指輪のように強靱であり得ず、異様な形の、輝く宝石を散りばめた、黄金の繖形花でなければならないと歌って詩集を閉じている。この花はけけばけしいが、指輪の持つ結合力を持っていないのだ。だがこの詩はこうとらなくても、作詩の悩みをのべたものと考えてもよい。巡礼はいいかえればよりよい詩への巡礼だ。「悩みを超えて歌はひびけ」と彼は歌った。祝福が弛み、夢が支配し、情熱が跳梁し、言語が不自由になり、素材が窒息する。だから讃歌の、表現と表現されたものに対する喜びに比べて、ここでは孤独の苦痛や、表現するものへの苦痛が目立つのである。こうした苦しみは危機を形づくり、危機はあらたな遡源を要求する。自分が分解する危機に精神が最も近い場所として選ぶものは、統一であり、法則でなくてはならない。これを体得しようとするのが第三詩集アルガバルである。

ローマ末期の暴帝ヘリオガバロスと忍耐強いルードヴィヒ二世を素材にした、一見問題的なこの詩集には、世紀末の傾向だった頹廢的で異常な感覚や精神病的な行動は勿論のこと、歴史、倫理、宗教などの内容迄も姿をひそめている。それらは乗り越えられたのではなく、どこにでもある単純な人間の原型が、美と夢、情熱と祝福、法則と支配の形式が、というのは意味、理由、価値などを知らぬものが詩人を動かしているのだ。若々しくて非近代的な彼は、フランスやロシアでもてはやされていた文豪の世界観的な内容と問題を知らず、ヴェルレーヌやボードレールの余りに人間的な効果と気分を求めず、ヴァレリイやマラルメの綿密すぎる持続と知性を用いない。さて、このような法則的素材処理と共に言語支配も完成する。讃歌には出発、巡礼には戦、アルガバルには無限の支配がある（グンドルフ）。讃歌では選び、巡礼では愛し、アルガバルでは命ずる（ヴォルターズ）。肉となった言葉は精神に服従し、もはや筆の動きにさからはない。強制や堅過ぎは消えて柔軟になり、明るく活動的で陶然としている。その上この詩集では組織と秩序がどの頁にも及び、始めて構造と順序の法則が目立っている。危機をはらむ壮重な前篇は起承転結をなし、超時間的、無意識的で王の生を防ぐが、中篇は現在であり、潑刺と王の生を展開して中心となる。後篇はエレギーであり、過去であり、若い王の生を記念して危機を超克する。最後の一篇はめざめた力が空間をひろびろと翔ることを予告している。このような完結的な詩圏統一、前述の完全な対象処理や言語支配は、新しい遡源場が何であるかを語っている。それは「法則」である。ゆがんだ観念を持つ者は法則を恣意や観念と見なすが、実は自己の自然を発揮してそむかぬ肉体、愛と競う絶対の命令が法則なのだ。肉体は法則であるから力がある。指が五本あり、両眼があり、運動や視覚の法則がある。それらの無限の法則に従えた肉体は神的な調和の法則に服従している。電子の原子、細胞の集合、人間の社会、国の世界、星の宇宙……それらを同心円のように考えるなら、肉体があらゆる宇宙内の法則的存在と共通に、調和の法則に従っていることが予感され、

確信されるようになる。われわれはすぐ無秩序に転落しやすいけれども、肉体のこの法則を本質として生きれば、どんな瞬間でも充実できる。健全な精神は健全な肉体にならうのだ。こうして詩人は法則を遡源場とし、調和に向って集中しようとする。その詩は位階、支配、秩序、統一を破って、忠実な臣下、骨肉の兄弟の血を流して進展するが、それも愛をしのぐ調和の法則によるのだ。ここには終始、形象と運動、その調和がある。王の動作や言葉の一端にまで注目すれば、詩人の厳格さがすぐわかる。一行も美学、倫理、心理；理想、戦闘、事件の結果ではない。ふと落ちた王の一行の姿勢も調和の法則に叶っている。だが美は激動のうちに生じている。調和はまだ抑えるものであり、逆に抑えられる者、デモン＝ツシュで暗い自己制御の対象が、情熱や欲望が、烈しく動いている。調和はこの二者がハーモニーをなす一瞬である。鳩に豆をまく王は臣下の一札に驚き、音楽を聞けば上下に心が動揺し、神に捉えられたように感ずる。王の肉体は感じ易く、心はよく動くが、次の瞬間、それに対して抑える面が成り立ち、種々の調和が生まれる：

見よ、りんごの花の優しさを持ち
まあたらしい羊よりも平和を願う。
しかも鉄と石と焰とは 危険にも
ゆり動かされた心情に宿っている。

こういう心を治める調和の法則はしばしば極端になり、英雄的支配になるだろう。この誰にでも宿る素質は、老ゲーテがそぐわぬものを振り落す精神を例に精神の不滅を考えたように、その方向づけによって生かされる。アルガバルでは最初二つの方向がある。一つはプロメトイ斯的、他は祝福的である。彼のみが作り酔う、危機的なプロメトイ斯的詩句は「黒い花」の詩と共に跡を絶ち、むしろ王の生を防ぐ役を果している。これに比べて中篇は自分の道にあわぬものを拭い落とし、詩人の本源に還流し、神の祝福を受けたので、さきにのべた法則性ともいうべき、遡源場をはっきりと示し、又次のように精神中枢の素質を語り得たのであった：

私が一として 彼らが多としてあるように……
王候の身と生まれたわれらが
世俗の嘆きにゆらぐのはふさわしくない……
おお 私をして賞められず憎まれず
限られた道を自由に行かしめよ……

全世代が必要としているもの、感じ考えているものを、最も純粋に無意識に、子供のようなヘリオガバロスが、くよくよ反省せず自己自身のみを真に正しく考えている者が、知っているのだ。詩人は時代精神を求め、プロメトイスと正反対の限界内の自由行動に、自己自身を絶対的に完成

する正道に辿り着いた。彼を支配している一つの感情は自己の存在の特異性を他人と区別しようとするのである (Sonderheit und Sonderung)。他者であり得ぬ運命的な一存在がじっと見つめられ、それが殆んど数学的な非人情で扱われている詩集がアルガバルである。なぜなら詩人はこれまで一人の、目的と呼吸と愛を同じくする詩人をも見出し得なかったからだ。讃歌で時代精神を求めて純粹を、巡礼で友を求めて孤独を得た詩人は、こうしてアルガバルではローマ皇帝の像を用いて、自己の、決定的な発展段階にある心を表現したのである。

2

牧人歌は牧人的な香気に包まれている。それはそれぞれの詩にみられる人間存在、信念そのものの輪郭と大地そのものの質量を持つ肉体から放たれるものである。「山には山の輪郭、人には人の信念」(山村暮鳥)があるからである。力士が縁をしきつめた道を、満場の視線を浴びて登場する。その腕は驚くほど平静に休み、陽光が五体とこめかみの月桂樹の葉にさんさんと戯れる。歓呼が次第に大波のように高まる中を、彼が獅子のように悠然と歩むさまはこう歌われている：

Er geht mit vollen füssen wie der löwe

Und ernst, nach vielen unberühmten jahren ……

どこにも神経質で心理的で分裂しやすいところがなく、又装飾したり面白がらせようとするところがないこのような人間……例えば視覚は「灰色の粘土の壺」(krug aus grauem thon)と歌う姉妹の、装飾のない、質朴な言葉にも現れている。彼らはギリシャ人が星を見たような知覚の真実さでこうささやくのである：

Dass wir noch von den flimmernden fluren droben

Schwan oder leier, das schöne wunder hofften ……

又聴覚は大自然に豊かにはぐくまれていて分裂していない。歌う人の前に居並ぶ群衆の聴覚は、その音楽を浴びる木の葉と星がささやくのを聞き、流れにゆらめく波音を聞き、音に慰さめ相和す人々の声を聞く。そこでは視覚が協力し、音と像は心をめぐり、やがて肉体に没していく。もし重大な経験に属するものがあれば、歴史の原型ともいべき記憶が刻まれる：

des gedenkt man / Soweit des heiligen baumes frucht gedeiht.

例は限らないが、要するにここでは、身心は表現が美しいように美しく、現象は存在が美しいように美しく、比喩は本質が美しいように美しく、すべては表現と人間の隙間のない統一をなしている。これら十五の真珠のような詩は美と生の法則にそむかず、そのため、実る果実がぶつりと大地を叩くように世を去るものを歌う。彼らは肉体が法則を熟知しているから、天体の調和を忘れず、草木の宿命を完結する。人の舟が近づくや、島の鳥は悠々と羽ばたいて微かな声をあげ、反

抗も弁明もなく亡んでゆく。マラルメの詩にあるようにニンフを抱いて走らず、醜いフォーヌは笛を吹き釣をした場所を避け、永遠に美を与えてくれないパンの下に赴いて嘆くのだ。彼らの法則は世界形式のもとに生命を貫くことであり、その光栄と悲運は突然訪れてさっと消える現象のようである。こうして世界、自然、宇宙は人間精神の中核のものとなり、宿命となり、逆に人間は、宇宙の一法則にと適ってゆく。これは常に存在する「ギリシャ」である。

これに続く詩圏伝説は中世をわれわれに思い出させる。服従と忍耐と無常の時代は、ここでは生命に溢れている。この目に見えるような充実した詩圏では、無常や永遠など好ましくない想念であり、常に生死の二状態しかない。他人の死は美しい状態、自己の死は美しい生のような。生命は前書よりも激動し、生と死が一枚の葉の表裏のようで、生の対象は心に焰と燃え、十個の像は愛に、神に、勝利にと各生命の絶頂を表現している。前書、牧人歌では自然と運命と人間の静かな一致が、ここでは対象への激しいエロスが目立つ。彼らの心には自他の二生命、自分と恋人・神・友人などの他者や、自分と戦争・放浪・功績などの対象があり、それらは分ちがたく一つになり、別の他者になだれこむ。一舞台にこういう現象が継起、発展、対立、抗争、調和するなど様式は多様だが、それらがいつもアルガバルで見た素材処理を思わせる。行為、隠者など白嫺といたい詩だが、どの心の舞台に優劣をつけ、最大美を指適できよう。この詩圏は一篇の詩を抜くことすらできず、手を堅くつなぎあっている：

究めるな どの言葉に高い讃美が

どの詩に花環が特にふさうかと

だがただ一つだけ言うとするれば、それらの生には、法則のもとに祝福された純粹單純な情熱の原型がある。それは生を貫くということだ。彼らは全精神を傾けて地上の生を全うし、内容は違うが、「美しいまなざしは天の涯をみつめる」とあるように、常に一法則をみつめている。これはキリスト教の中世でもゲルマニーヤの古代でもない、ひどく磨かれた人間的な騎士道である。

第三の部分である架空の圏は難解な構成を持っている。おのおのの詩は独立しているようで、円環状につながっている。最初から弁証法的な歩みと夢のような架空の状態を持ち、それが最後まで続く。これらの印象は夢に見たある王国の夢だといえよう。これは東洋の、千一夜物語や聖書に描写されている潜主の世界から借りた夢のころもを着、東洋風の比喩と感覚の、光と色彩と空気の溢れた世界である。夢と王国の二つのテーマが、再三寄せ返し、やがて王のみが見た、完全に満ち足りた静かな夢に統一され、すべてが、どんな美にも勝る唯一の王者の夢の前おれとなる。こうして開かれた夢は、支配する汝と献身するわれの、アルガバルとは逆の夢である。昔支配した王は、今自己を濫費しうるほど豊かに、跪きうるほど敬虔になった。彼の十五の小さい夢の詩は、決して偶像ではない対象への献身を、祝福的に情熱的に、動作と形象で表白している。

愛の対象に捧げよ；いくら捧げても美しい刹那を生み得るほど充実し、完全に自分を所有している限り、どうして献身を恐れることがあろう——と感覚的法則は常に命じているのだ。やがて王は夢を見つくり、目覚めるや怖ろしい現実を見た。国土は押し寄せる敵に潰え、王はただ小鳥の囀りを聞いて心の落ち着を取りもどす。夢は現実と幾重にも折り畳まれ、ほどきがたく交錯しているが、結局現実に対して夢を曲げることはない。夢はあらたに湧き出して、この危機に打ち克つ。王を知る人が一人もいない中を王はやや赤面して歩いてゆく。彼は支配する力を失って仕える者になる。支配も奉仕もこの王者にとってはただ一つの感情、いわば責任感の、同じように必然的な二つのモチーフにすぎないからだ。「彼は今まなこに波を眺めうるのだ」——王国の夢を失う者の葬送曲は、彼を呼ぶ大河からひたひたとこえてくる。彼はだまって自然のふところに抱かれている。そして彼は自己自身に本当に帰りつくことを思うのだ。

ここで注意すべきことは、すべてがおのおのを完全に表わしつつサークルをなし、それが又いくつか集って詩集となり、一法則を予想させることだ。それは詩の内容、対象、目的、外来物などではない。この法則は詩人の心そのもので、その統一点から美しい作品を担う美しい言語が湧き出たのだ。詩は一篇でなく多く集った時、このような統一点をよりはっきりと感じさせる。ホーフマンスタールによれば、「人間の書く詩句は、彼の生きた肉、生きた生と同じく、永遠に心にとらわれの身である；外部から美を詩句に持ちこむことは、意志で自分の目をより美しくしようとするようなものである。」これらの詩の身心や器官と表現との一致は、科学的美学的操作の結果生じたものではない。これらがそのような意図なく調和したこと、しかも作品が告白の意図を持たぬことは、遡源の場が造形力であったことを物語っている。内的完成状態と作品の必然的な一致、純粹客観がこんなに鮮かに純粹精神を語っていることは、ジンメルがいうように、造形精神の第一条件を満たすのである。ここで意味的に人物が語る時間は音楽的に行数が要する時間と調和し、人は時にむづかしくて朗読を中断せねばならぬようなことがなくてすむ。詩は短かく二頁を出ず、完結した密度に支えられ、精神力は堅い形式に敗れず、非造形的時間や空間は避けられ、事件は単純、形姿は普遍的である。歴史的なゆかりのある寺院、壺、船などに稀に悠々とした比喻が全く素朴に、自然に使われ、背景は節約された直線であるが多くを描いている。喧騒、未熟、苦悩は消え、広大な描写欲も精神的な表現もなく、言葉は大理石でできたような形姿だけに集中し、一切内容を語らない。すべて指にふれ、眺め、握めるようで、内から湧出したのでなく外から形成されたもののように見える。空想的で、弛んでいて、遊動している架空の園も一寸注意すればこれと変るものではない。これらはただ自我を客観化し、客観を自我化するというような技巧操作ではなく、精神が造形的な正確さをもっていることによるものだ。第三詩集で調和の法則に向けて努力した詩人は、今自らの造形力に遡源し、彫像が刹那的な時空で現前しているような詩を

生み出した。個性も曖昧さも感傷もないこの態度を、ホーフマンスタールは生まれながらの帝王らしさと讃えた。全くこれは小我の観念を追放する王国精神だ。高次の思考、深遠な実存、泥土の現実を用いるのではなく、彼の精神は能動精神を充分に發揮し、神が人に許す一切である形象と運動を言葉で表し、正しくない精神を匡正してゆく造形力でなくてはならない。姿と動きと対話で表現されない精神があるだろうか。いや、すべてはそこから始まるのだ、と詩人は新しい遡源の段階にあって信じた。時には、夢と現実が乱れ、無意識でヴェールに包まれたようなところがあるのではないかと尋ねる人があるかも知れない。だが詩人は造形を貫いて体験の夢をほめたたえているのであり、造形されたものは青ざめた夢ではない。それは既に体験となり、現実となっている。造形という生々しい現実が夢のように表出されたこれらの詩は、この逆の、夢を生々しい現実として表す浪漫主義やユートピヤ主義と黒白の対照をなしているというべきである。

この書はこれまでの詩集に比し、造形対象が明確で、ギリシヤと中世と東洋の三世界を扱う。だが序言は、年表、事件、思潮、習慣などの内容的な歴史から何も借りず、詩を歴史、神話、小説から判然と区別しようとしている。詩における歴史は時流と関係なく、現在に生きていて、人が住む限り持続するものでなければならない。内容的な歴史は古物や造物であり、憧憬や観念である。又詩における歴史は全人間の共通地盤としての典型的な人間の感銘を得るものでなくてはならない。歴史は原型的で肉体的であり、人間の身心の持続的な本質であり、外にありながら内に、内にありながら外にあり、自己と現実とわがちがたいものである。人間に眠るこの広大な宝庫は、われわれを推進し、われわれと共に生き、日に日に新鮮である。それは直ちに目覚め、昔の記憶に続く、一種の現実である。同一思想のくり返しや科学の可逆的な反応や模糊とした事件の説明ではなく、常に起って滅びてゆく、その都度に新しい心身の現象である。こういう心の舞台のほかのどこに血肉としての、現実としての歴史があらう。序言でいうように、あらゆる精神は固有の方法で外国や過去を形成する時、現実と人格の世界に歩みをうつす。これらの三大形成世界——ギリシヤと中世とアラビヤ——の中には、現在生きているもののほかは含まれていない。こういって詩人は「歴史の殻を破った(手塚富雄)」のだ。だが生命と現実が分離した時代には、この詩が黄金郷の詩のように映るのだ。人は内容としての現実を思い、真の現実が生命という形式であることを知らない。世人の思う内容が二十世紀的でもギリシヤ的でも、詩人の現実はいずれの双方に流れているいのちなのだ。大都市の詩であっても車や機械の騒音は必ずしも必要ではない。詩は心の状態を表現するのであるから、その状態に最も応わしい時間と空間を集めてくれればよい。例えば音響にサイレン警笛をはさんで、現代の芸術だと考えている者は、旧約聖書の話を書いて、われわれの心の表現だと考える者に現代性という点で及ばない場合が多い。「われわれの時代の悪書の特徴は全く人生からの距離を知らないことだ。……訓練不足はそれらの要因であり、喜び

のない潜越さはそれらの特質である」とホーフマンスタールはこれらの書物を讃えて当時の状況を説いている。頌歌や歌謡もあらゆる不要物を超え、附帯的な言葉を残さないで、若干追加的にだが平行してふれておこう。頌歌には古代の田園詩の光や色彩のみでなく、ギリシャのいろいろな詩形式がある。だがそれらはすべてドイツとドイツ語のものであり、時代的な香りも人格的な体験もただ古代に似ているだけで、実は純粹に詩人に属している。しかしそれは詩人が呼吸している体験層に直属するものではない。だから友の名はすべて秘せられていて、ただギリシャの名前があげられているのだ。裸の現実でも過去の霊でもない、又未来のあこがれでもない、大変狭い地点に、形式的な歴史の一点に詩人は存在している。歌謡でも弾唱詩人の歌やミネ詩人の歌が、又ドイツ古典主義のリートがただ新たなドイツ詩の衣服として生気を吹きこまれて用いられたのだ。この詩の風情は新鮮で、自己の体験に根ざしている。昔と今に何らかの生きた共通性があったからこそ、ドイツ中世の衣服が死んでいないのだ。こうして古代の感覚をまとめた牧人歌にドイツ中世を歌った伝説が；落ちついた確かな世界である頌歌に不安定なゆらめく世界である歌謡が対し置かれている。ホーフマンスタールはこの詩集の喜びについて注目したが、たしかにこれらの詩には生命のよろこびが満ちている。詩人は eine kunst aus der anschauungsfreude aus rausch und klang und sonne（観照の喜び、陶酔と響きと太陽からの芸術）とのべている。激動的なアルガバルの後の牧人歌は春のそよ風のような喜びを知っている。ギリシャであれ中世であれ病氣から恢復した詩人のしらは若々しく、青春のつつましい笑いが洩れこぼれてくる。火のようでありながら優雅であり、視覚に訴える平静さ、神話を思わせる空気、清らかで透明な地中海的性格があり、すべては混然と入り乱れ、一つの玉のように得難い統一をもっている。球状統一は常に彼の特徴であり、グンドルフがよく説くところであるが、その中心は理由と意味を知らない悲しさにはかならない。これは詩人が人生の積極的意義を見出すまで抜け切らず、内的完成度に比例して強くなってくる。そして次の第五詩集で頂点に達するのであった。

3

ゲオルゲの作品はどれもわれと汝の関係を掘り下げている。讃歌・アルガバルは言語と、牧人歌と頌歌・伝説と歌謡・架空の國の書は歴史と、心の年は自然と、序曲は天使と、マクシミンは神と、それぞれ明確に照応しあった自我を歌っている。そしてそれらがよい芸術になるために、祝福、法則、造形、観照、肉化が獲得されねばならなかった。ここで第五詩集心の年を例に、われと自然の関係を追究し、あわせてわれと歴史、われと天使などに相通ずるものを探ってみよう。心の年の序言にはこう書かれている：「作者の意図に近づいた人でさえ、この詩集に出る地名や人

物をあかした方が作品の理解を深めるという意見だが、造形芸術では勿論、詩においても、人物や風景のモデルを云々する愚は避けたい。芸術によってモデルは必ず変形され、作者にとってすらもはや重要ではない。モデルを知っていると、誤解を生んでも理解を生むことはまづない。固有名詞を用いるのは敬意をこめたり、記念として贈ったりするときである。この詩集ほどわれと汝が一つの魂になったことは稀である（大山定一訳参照）。」こうしてこの詩集ではモデルの知識や固有名詞がいないほど、われと対象が一つになり切っているのだ。今ここに完璧の域に達した魔術的な状態を、われわれは何とか明らかに捉えたい。芸術草紙の有力な同人、ウォルフスケールはいつている：「われわれは芸術作品の受胎について少しもしらない。ただ魂の中で音や色の海から、もがき出て形をなすのを知っている。われわれはあの美しい女神が水の泡から生まれたことを考える。」又初期の有力な同人クラゲスはのべている：「どうして芸術家は生成したか。誰がその発展史を書いてくれるか。どうして自然の衝動がこんなに内面に向けられ得たか。これらについて、偉大な詩人が出て、創作しつつ創作するのを視、受胎の内面状態について偽らぬ決算を与えるまでは、解明を得ないだろう（上村清延訳）。」だがある程度、受胎の秘密ととりくみ、その成果を解明してくれないような詩の研究は、一体何のためにあるのだろう。いや、一切の文学はむしろこの点をめぐってなされねばならない。今詩人はこうして自分で作品の秘密を暗示しているではないか。しかしその状態は最初からあったのではなく、分析すれば、作品となる直前にはわれと汝の二者がわかれていたのだ。この作品こそそういうところに押し返し、われはわれ、汝は汝であるところからやがて一つに化す過程を、できるだけ正確に解説すべきだ。常識的に二者であるものが、なぜどのようにして一つになり得るか、生産直前のわれと汝がどういう相を保持しているか、これが考究の出発点でなければならない。

繊細な構造物を昔のセンチメンタルな詩と同一視してしまうような大きな誤りに墮さぬためには、心の深いところの働きから理解せねばならない。彼は風景を心の状態で色づけるといった手法で書いたのではない。ひびきもリズムも表象もすべて昔の詩にないものがある。だからこそ描写欲も感傷も克服され、長短の詩句の乱用や、多彩な韻のかけあいもなくなって、心の激しさに応ずる単純な韻と、同一の長さの句と、厳しく冷たい明確さと、詩句の前後に漂ってゆく余情があるのだ：

われらはさまよい 豊かな金箔の
ぶなの下道を門まで近づき、
格子越し 目にとまる野辺に
返り咲く巴旦杏の花を見る。

人声がわづらわさぬところに
日影を知らぬベンチを求め、
腕を夢の中に組む心地して
われらは長い和やかな日を浴びる。

われらは梢を洩れる光が
低くそよぎ 滴るのを身に覚え、
眺めては耳澄ます、熟れた実が
間とおに大地を叩くたびに。

この種の作品は作中に多く見うけられる。ここには全く自分の手が見えず、外部の知覚に依存し切っているからか、話し方も技術も意志もないように思われる。この詩は超人格的であり、超個性的である。対象認識の衝動がないし記録や報告もないので、公園だ、散歩だ、秋の気分だといっても意味がなく、解説は何の役にも立たない。余りにも純粋な詩は古来こういう特色をもっている。この詩人の心は外部に忠実で、外世界に依存し、透明であり、心の鏡、白紙の心というに応わしい。われわれの観念や思想はここで歌われてはならない。内部世界は着色されず、清らかでなくてはならない。人間の知覚は対象、物や姿を除いて成立しないのだ。人間の諸観念は精神という空間に連続して存在できても、それは不自然なはかない影となって映っているにすぎない。思想を始めあらゆる知覚は、外からきて内部に消滅してゆくものだ。思想の建築を建てようとしても、ダナイーデが水をはこぶようにむなしく、砂上に城を築くようにはかないのだ。こうしてこの詩集の微妙で大切な状態は、外部世界、例えば野原、桃、ベンチ、光、木の実などと不思議にもつれあい、それらの一切がわれわれの精神力と結合するのだ。この作品の一步外に出ると常に出会うもの、法則、意志、女神、天使、徳、青年などをめぐる戦いは隠れて、闘争的な烈しさや威厳に代る静かな解放された波が、自由な気分、音楽の調和、視覚の安定があるのみだ。人はここだけに根源的な——といっても多分に習慣的でロマンチックな抒情詩を見た。だがこれらの詩がよく書けたのは決して精神の受動性によるのではない。受動的な精神など実はあり得ないのだ。視覚にしても聴覚にしてもすべてもともと積極的自然をもっている。これほど圧倒的な外界に処して人が錯乱しないのは、能動的な統一力がどんなに大きな自然であるかを語っている。それは現代の鈍化と濁濁においてもそうなのだ。だから世の純粋で根源的なもので統一力の力強さを知らないものはない。はたしてこの沈黙の詩集のかなめというべきものは、統一、組織、秩序なのだ。これらの詩の一音、一単語、一行までに、詩、詩園、詩集までに、いつもと変らぬ完璧な服従の原理が支配し、すべては至上の統一力に従属している。これはごく外的な証拠だが、もっと

深い、感覚と意味の移行にも、言葉に表わせぬひそかな関係がある。自我と万物が詩人を詩人で
あらしめる力に、こんなに透明に恣意なく統一されたことは、文学史上でも珍しいことだ。ジン
メルという心の唯一点から流れ出るこれらの抒情詩は、内界を忘れて詩の基盤を失った十九世紀
の流行や、内界に没し切って大海に溺れている二十世紀の傾向と少しもにかよっていない。この
詩集にゆきわたっている精神は、外界を信じ、かつ精神形式で統一すること、現実服し、かつ
内界統一で支配すること、自然を在りのままにうけて浪漫主義を、身心を機能のままに鍛えて自
然主義を克服することである。こうして現実には彼自身のものとなり、どんな現実よりも偶像的で
なくなった。こうして空虚な、地を這う知識の問題も霧散した。彼は今や、こんなにわれと汝が
一つになったことはないといえることができる。そして詩学の課題はこのひとことに帰着するとい
って過言ではない。

詩作の対象は「自然」である。ふと眺めた卒直な驚きを歌っている次の詩句は、この「自然」
について語るにあたって引用するのに適している：

死を告げられた園にきて 眺めよ
彼方にほほえむ浜辺の白さ
清い雲の思いがけぬ紺碧は
池と錦の道を照らし出す。

いざ手折れ 白樺・つげの深い黄や
軟かい灰色の葉を。風はそよぎ
おそ咲きのばらは未だ枯れていない。
選び ロづけ 花環にしよう。

忘れるな ここに残るえぞ菊を。
野ぶどうの蔓にからむ紫も
緑のいのちをとどめるものも
軽やかに秋の顔にゆわえよう。

例えば第一聯をとるに、秋の色のよい濃い園にすれば、草木はまさに枯れゆこうとしているの
で、「死を告げられた園」であり、悲しい園とか美しい庭とかいう発想ではない。白雲が入江を
抱き、目もさめるそのふちの空に止まる彼の目は、確かな境界線上にあり、その中味や背後や前
後を、又天使や神を見たりしない。だから「清い雲の思いがけぬ紺碧」であり、ただ「清い」と
「思いがけぬ」の二つの形容があるだけなのだ。又その前の行も「彼方にほほえむ浜辺の白さ」

と歌われ、「ほほえむ浜辺」という比喩があるだけなのだ。これをもっと詳しい絵画欲や分析欲や知識欲で乱してしまえば、どんなに力のない詩句になることだろう。その時この見事な単語の結合力も魔術を失うのだ。さて次の一瞬、空が輝かす池の水と道の小石に詩人の目は移ったが、それらはただ輝くだけで、妖精も小人もいないのだ。だから「池と錦の道を 照らし出す」であって、池の水と語りあうとか、道の旅人を慰さめるとかいうのではない。この単純さのほかに何を附加することがあろう。こうして対象には意味も内容も霊もなく、雲を雲、池を池であらしめるものが、最少限の形容と比喩によって現れ、いや、もう名詞だけでのべられ、しかもそれらが概念の空論に墮すことがないのだ。それらは感情を投入すること、現象の背後を見ること、本質を直観することとは別の仕方では表現されている。円を円であらしめるものは、円さ、直径、円周、美などでなく、ただ一本の線が形を持つこと、いいかえれば、知覚するときの作用そのものである——という風にわれわれは、この詩集の対象の法則を言い切ってもよい。星は科学的距離や大きさや光量でなく、人が眺めること自身である。ここで対象は現象として知覚され、空間を無視せずに、望遠鏡なしに認められるのだ。もし自然に意味があるという人があっても、それは自然のものではない。自然は意味を持っていない。それはそれ自体なのだ (Die Natur hat keinen Sinn. Kurz, es ist es selbst — Gundolf). グンドルフはこんな詩がどんなに非浪漫的であることを、酒の精や池の精がさかんに出る文学を例に鋭利に分析している。詩は物をして物であらしめる形式を、碎かず、分析せず、想像せず、美化せずに歌うものだ。さて、第二聯に進もう。ここでは「手折れ、選べ、口づけ、編め」というような単純な動詞とその対象がある。これよりも先にかかげた詩ではこの点がもっと著しい。すべてが動作だ。ゲーテのリーアのすぐれたものにみられる動詞の豊かさがここにある。こうしてわれわれは詩人の時間にも注意を向けねばならなくなる。われわれは瞬間というものがあり得ぬことを知っているから、好んで瞬間という言葉を使いたがるのであろう。それは意味上希われても知覚されない。ところが、運動により時間を観念化し、時間を歪め、永遠や瞬間を考え出す人がどんなに多いことだろう。時間は断続的な連続であり、始めも終りも部分もない空間と同じく、一つの全体のようなものだ。それが瞬間の集りなのか、一つの永遠なのかわれわれは知らない。ただわれわれは運動の前後を見るだけなのだ。ゲオルゲには永遠や瞬間についての観念的な建築がみられない。「瞬間が永遠だ」とか「神の相下にある」とかいうことは一切考えられない。彼の動詞が充実しているのは、このような時間の純粹さによるのであろう。彼には全身すきまなく姿勢が通過してゆく——(bis in allen Poren getränkt mit Figur — Gundolf). 姿を知る者は、永遠の比喩として過ぎ去るものを考えない。又彼は虚無の比喩として生まれてくるものを嘆かない。彼は過ぎ去ること自体を肯定するのだ。そういう者のみが美しく力強い動詞を静かに素朴に使いわけることができる。彼の瞬間は常に目

で見ること (Augen-blick) なのだ。その詩は多く現在形であり、Augen-blick ごとに情熱がこもり、Augen-blick ごとに過ぎ去る現在がある。その時間は諦念のこもった美しさを持ち、あこがれてひきさかれる情熱ではない。このことはさきに掲げた詩の、遠いところに耳すます二人の描写に何とよく出ていることだろう。このことは中篇の友情を記念する詩にも、対人関係としてだが、よく伺える。友の行動、言葉からよみとられたものに、どんな心理的計算も及ばないのである。

「詩は裸身で理論の至り得ない境地を探ってくるのだ。それは決死のわざだ。イデオロギー下に作詩するのは、直観粗雑の理論に屈したのだ (宮沢賢治).」要するに詩は物の本質である形式をそのままに見、分析と拡大を知らず、精神力を対象上に集中し、そこで対象の真実を奪うのだ。幾度見ても wahr-nehmen を裏切らず、背後や超越や内容を見ない。どんな精神も生動するものを瞬間と永遠に呪縛し得ず、ただ運動する現在として知覚するのだ。あらゆる芸術家にとって刹那や永遠を範とするのは、イデオロギー下に詩を書いて、死物を学ぶのに等しい。想像し意味を投げ、生気づけ、印象づけるほど下手な芸術はないのだ。ここで獲得され、肉化された遡源場は、Komm in den totesgarten und schau! という、簡単な、自然そのものの最短距離の、健康にはちきれそうな詩句である。それは偶然、詩集の第一行であるこの句が歌うように、死を告げられた園に両足で歩いてきて、現象のまっただ中に身心をおいて、観照せよという至上命令なのだ。この能動的で無限に観照せんとする意志は、あらゆる者に瞬間的に認められるが、強度と純度によって、又その持続性によって人間のものだといえるようになる。そのような意志の統一点はデモーニッシュであり、人間の共通性につらなると共に超個性的であり、各人の立法者として侵し得ぬ聖域に属している。詩人がその立法のもとに自分を統一すると、観照された像がひとり崇高になってくる。例えば次のような詩がその例にあげられる：

かまどに歩み寄ると
すべての焰は消え
月から射す光が
地にしかばねの白さだ。

灰の中を探る
白い君らの指は
求め さぐり 捉え
仮象の光を願う。

月が慰さめ顔に

君らに告げている：

かまどを去るべきときだ、

よるは早くもふけたと。

この種の詩はとりたてていうべき意味や内容を、それ自身決してもっていないが、立法的な厳しい精神が書いた詩句の威厳は否定できない。姿を正しく見れば、姿にも明らかに段階があり、優劣があり、低いものから美しい姿に、又崇高なものに、神的なものにと体験が可能である。同じ蝶を歌っても、ゲーテの *Selige Sehnsucht* のように神的でありうるし、又顕微鏡的拡大や節制のない言葉で最も低級な詩にすることもできる。ここにあげた詩では、詩人の心と月と消えゆくかまどの間に、秘密に満ちた、事物のリズムから湧き出てくる結合関係がある（モルヴィツ）。このような詩では現象、姿、肉体は神的であり、かまどはもはや最高度に崇高な対象なのだ。名も意味もない、静かな姿である神が——物の神があって、それを見る視覚も又神の視覚である。その視覚は神の現象に、そして又神の視覚に統一され、統一像は神的対象を血液となって循環し、それが詩人の肉体に逆流してくる。こうして彼の対象は彼の肉となる。神の肉体化が内外の血液によって自在に行われるのだ。ロダンはこの体験をこう書いている：「あらゆる表面を単なる表面としてでなく、背後から押してくる積量の終局と考えることに慣れねばならない。形態はわれわれに向ってその先端をつきつけていると思え。あらゆる生命は一個の中心から湧きおこる。そして内から外へ向って花を咲かすのだ。」物象が中心から、神から自我に向って押し迫るように見えるとき、ゲオルゲの象徴が確立し、その観照が山嶺を極めたのだ。そして彼自身、中心から、神から、目に、言葉に、姿に、行為に押してくる存在となり得る。われは一自然であり、かつ自然の他者である。こういう古い自然が今甦り、われは対象に、対象はわれになり、われと汝は一つになって言葉を生む。汝である自然も年もすべて心のものとなり、心は自然としての心、自然は心としての自然となる。そういっても自然は少しも主観化されず、われも又自然化されていないのだ。こういう境地にある時の詩は、ゲーテの「旅人の夜の歌」の呼吸ににて、「展望は雄大で質朴、あたりは清らかにひっそりして、何一つ苦しみを持たない、すぐれた美しい魂のようにつつましい。」われわれはこういう状態を象徴という。それは難解なものでなく、最も単純なことなのだ。比喩やイデーの結合、言い廻しの苦勞ではない、しかしそれは又、ホーフマンスタールがいうように、息（*Hauch*）によって成功するものでもない。象徴は精神の中樞で成功したからこそ息においても成功したのだ。又象徴は実存と区別されるであろう。なぜならそれは経験的存在と自由な存在の分離すら知らないのだ。世界は常に自由で、超越したり、前後中味を見たりするためになく、求めるべきイデーを知らない。又象徴は深い愛に貫かれるもので、その愛は対象を可視的に、エロスでもなく氷でもなく、全く原始的なホーマー的な視覚で見るのだ。だからリ

ルケのような, gegenstandlos とか unsichtbar とか innen とかいう用語は, ゲオルゲに理解されなかったであろう。又象徴のおこりは合符であり, 双方の信を前提として敬虔な心を要求する。さてこのような物の見方は, 何も新しくはなく, どこにでも遍在し, 一切がこれで生きていくのだ。人がもしこれを失うなら, 道端の石か, 粗悪な機械か, 餌をあさる鳥のようになるだろう。これは神に授けられた存在を誂い, 人にのみ賜った恵みをそのまま享けることだ。われらの日々におこるものがすべて象徴であること(ゲーテ)を, ゲオルゲの詩は最も美事に想いおこさせる。

それでは心の年に情緒がでていいるだろうか。この世界の苦しみなど彼にとって縁遠いものであったろうか? 間違えて人はこの詩集にいわゆる心情的(gemütvoll)な風景描写だけを見ている。ところが風景は内部の心の戦いを捉えて映し出している鏡であり, 中介物なのだ。「牧人歌では人間が風景の中の姿, 風景の精神的具象者であった。だが心の年では闘争する心の振動が把握されている(モルヴィツ)。」こう考えるなら彼が世界の苦しみと無関係だなどといえない。だがモルヴィツの説明は少し上すべりした感がある。われわれは今見た象徴の見地を掘りさげて考える。ここでは個性的人格, 心情ではなく, 情緒, 闘争ではなく, ただ心の素質が——意味に対する表象のように——感情や苦楽に対して溢れ出ているのだ。詩人は情熱の周囲をめぐる。自分の心と手をとって一廻りすれば, 四行三聯の詩が露のようにこぼれおちる。それは淺色にも日光を浴び, あるいは祈禱, あるいは民謡, あるいはバラード, あるいは箴言の原型(Urform)を持ち, 悲しさ, 美しさ, 淋しさを始めいろんな素質が(jede Formen des Schmerzes), その面を形づくっている。だが特にこの詩集では悲しさが中心である。それは身振り, 呼吸, 姿となり, 第三部分の表題にある通り悲しい舞踏を続けている。この詩圏の内容はリズムから理解されよう。それはさだかに定着できない苦しみにとりつかれた者の, リズミカルな歩みである。„Wenn die Völker müde werden, stehen sie auf und tanzen”(諸国民は疲れると立上って踊るのだ)とモルヴィツは説明している。この詩集はいわば文化の重さを脱して立ち上がり舞う国民のように, 内容の複雑怪奇な世代から立ち上って舞う詩人を語っている。そこには孤高に抜き出た者の情緒がある。グンドルフはこれを世界苦と名づけた。これはしかしモルヴィツがいうように, ゲーテ的な, 積極的に激している苦悩とは違って, かすかで弱いが非常に深い, 事実的なものに根ざさない, パンの笛の音色にあるような悲しさである。精神は宇宙の家屋で, 一点である精神の中枢は星の運行の法則にひめられた情緒を感じ取る。現実苦は面積のない空間に集約されて密集し, 空白無となり世界苦となる。それは情緒の言葉や告白を好まない。それは思うのだ, あらゆる情はむなしいかもしれない, それらはすぐ肉体を遊離して勝手過ぎるのだと。だから世界苦はヴェルレーヌの秋の歌のようなサンチマンではない。そんなに人間化された自然ではなく, も。

と四季と一つになっているのである。四季を詩人が歩むよりも、詩人を四季が歩むほどである。四季は肉体、肉体は四季、「ゆきかう年も又旅人」なのである。「誰が花の泣くのを見たか (Und wer hat blumen weinen sehen?)」,「嘆きは高い枝に飛ぶよう (Die klagen flattern in die höchsten äste)」,「静かな歌を放って、ひたすら強い者のように耐え、涙を笑いに隠して (In lächeln jede träne scheu begrabend)」というような詩句で、詩人は自分の太陽の国 (ein Reich der Sonne) を歌っている。こういう悲しみをもって彼は人生の正午を迎えた:

ふみつくした地上の山と谷
あとにした劣らぬ幸いと涙……
夏より手許に残ったものを
溢れるもろ手より青春に撒く……

今や生涯青春を保った詩人の、狭義の青春は充実のうちに過ぎゆこうとしている。それは秋の実りである。モルヴィツが注目するように、この詩集の四季は秋から始まり、春がない。この詩集はいわば秋の詩集であり、青春の実現そのものである。だがそれは体験や生活といわれるものと少し違うかもしれない。グンドルフによればそれは体験(Erleben)ではなく、現象(Erscheinen)である。前者は主體的だが、後者は客體的なのだ。現象は内部から送り出るものを歓迎するが、自己の核心を変質させる外からの決定的な事件を拒むのである。又この青春の実現は深化や発展として把えるよりも、美しく根源的で祝福されている存在に帰還することとして; 求める道を捨て、不純なものを破り、眠る精神をめざませて、遡源することとして把えられるのである(1949)。

神 の 結 晶

晩年のゲオルゲを理解するには、中期——というのは序曲から第七の輪に至る詩人を考えねばならない。中でも序曲とマクシミンは晩年の詩人、ひいては初期の詩人を解く鍵だといえる。中期以後の詩作は理念的だが、それを確定したのが序曲とマクシミンである。だからこの二つの理念的詩作を追求し、それぞれの理念を解明し、それから、これらに基づく晩年の理念的なあり方を、精神の構造から機能的に力として説き、それを現代文学史の広い視野から批評したいと思う。

1

前章で心の年を例に、若いゲオルゲの象徴的詩作を考えた。それは詩人が最高度に磨かれたもので、同時に歩みを移さねばならぬ頂点でもあった。自然を觀照する、消極的で否定的な極点に立つ心の年の静かな悩みに次いで現れた、極めて積極的で肯定的な運命を歌う序曲は、心の年を始

めとするこれまでの五詩集を総括し、あらたな未来を開く位置にあって、若いゲオルゲとの断続、一つの死と他の生誕を想わせる。三十歳の詩人は漸く立ち止って回顧し、行き悩む苦痛を覚える。消えてゆく所有を尙保持しようとする心と、新たなものに手を伸ばす心の苦しげな交錯が、静かな悲しさを織るのだ。過去に強く拘束され、その力から自由に脱し得ず、同時に新たなものは目前に迫り、届きそうに見えながら高すぎ、あとにむなしい憧れや暗い悲哀が残る。こういう悲しい舞踏の一連の詩の最後に、「花と名づけたすべてが死の泉に集る」と自信に満ちて歌い、漸く過去から脱するのであった。こういうありさまを序曲の第一歌は、より高められた瞬間により肯定的に歌う。それは天使の出現なのだ。そして天使は詩から詩に現れ、従来の作品中、最も総合的で広大な対象になった。こういう考察からわかる通り、序曲は三十年の歩みを対象に若い詩人を裁く位置にある。この詩が歌われねばならなかった必然性は、明らかに過去、従って現在を裁くことにほかならない。勿論作品は若い詩人でなく天使を対象にしているが、それは外見に過ぎず、天使を歌う根底にはこういう必然性がひろがっている。この天使の基盤をよく理解せねばならない。自己を知るのは簡単で遍在し、しかも成り難い仕事である。人間は自己を見るのに自己の他の誰をも知らないのだから、どんな認識の努力にもかかわらず、あくまで裁き得ない自己を残すのだ。自己を見ることは意のままにならぬ命題、強制で獲られぬ要求であって、変革しうる時が来るのを待たなければ不可能ではないか。確かにそうなのだ。そして序曲はこういう自然の成り行きにひとりでに熟したもので、必然性の深さや動機の切実さによってほかの作品を圧している。芸術家が多くの作品を生み、反対と黙殺にあい続け、その危機と暗黒を、偶然や他人の考えに委ね、自己を失うことで救ったりすれば、完全な失格に終るだろう。彼は全世界を相手にしても少しも揺がぬ自己を維持すべきだ。だが自己には光や闇、善や悪のどれかに純粹なものはなく、常に二つの自我があり、精神が動いてゆくのは、裁く自己と裁かれる自己の二形式の運動による。こういう操作は、最大の危機に立つ詩人の各歌にはっきりと認められる。全身心をあげ、三十年の自己を裁く最大使命を担うものは、裁く自己以外の何者でもない。だから天使を対象としている序曲は、実は天使でなく裁かれる自己、若いゲオルゲを対象としているのであり、それを裁く自己を歌う精神力とし、それを天使で現したのだ。序曲の主客構造がこうして逆転して見られる。今対象である若いゲオルゲについてのべる必要はない。ただ若い詩人が神的な種々の力を肉体化していること、神の力を抱く者が後にマキシミンで神と呼ばれること、だから若いゲオルゲを歌うことだけでも神の結晶の道であることを前置きし、ここではただ歌う精神力を考察しよう。

人は天使が語るところに詩人の精神力の精髓を感じる。だがもっとよくわかるのは、天使が臨むところ、刻々開けてくる理念である。序曲は理念の詩集であり、告白の詩集ではない。彼はやはり自己告白、体験表現がしばしば空虚であることを強く警戒している。この詩集は殊に情念を表

わす即興詩、機会にふれて成立つ機会詩から違い。それは悲哀や苦悩から逃れんとして降す重荷、自己を酔わせたり許したりする状態を斥ける。捨てるべき仮象と聞くべき内奥を持つ詩人は、あらゆる偶然を断ち、ただ必然に耳を傾けるのだ。序曲のゲオルゲ的なものは、告白のための記述でなく、理念のための表現である。山上から、エーテルから響いてくる詩句は、皆理念に満ちている。理念こそ詩人の血肉であり、存在であり、精神力、従って天使そのものだ。一人間が厳しく生きる限り、一瞬一瞬を鋭く生き、それらの正確な成果を歌うが、それは合計や抽象や言い換えてなく、ゲーテのいう経験と努力の結実、精神の全体から生まれる果実なのだ。理念は現実であり、種子を抱く果実なのだ。ゲオルゲの天使が臨むところでは、このような理念のない瞬間はない。こうして序曲は神の肉体化としての理念の肉化が行われる詩集である。だがこうのべてくると理念が詩語となり、抽象的に響く恨みがある。詩人にとって理念は詩語ではない。どんなに彼が各瞬間を象徴的に、具象的に、各対話を視覚的に、個別的に歌っていることか。理念はミューズに成れない。美しい理念は、それだけ又美しい技術と、それ以上の何かを要求するのだ。美しい物を描くに美しい方法を缺けば、人の目に耳に入らぬ。ましてそれを創造し、肉化するものではない。だからゲオルゲは理念を生むのに天使をもってし、これが表現対象であるかのように詩作し、芸術作品となし難い課題を芸術に仕上げたのだ。ゲーテのワイマール時代の全抒情詩、いわゆる *resümierende Lyrik*、殊に献詩 (*Zueignung*) とこの詩はこの点でよく似ている。全生涯、全運命について判断を下す点、従って *Gesamtzustand* をまとめている点、機会的でない点、そして目的の達成のため天使を造形している点でたいへん似ている。ファンタジーも思考も一つに溶解しているようだが、よく見るとゲーテの詩では、意図的なアレゴリーが感じられる。このアレゴリーが又ゲオルゲの詩の出発点であった。勿論われわれはこれらを完全な表現として読み、天使を在るままの姿で把握するのだ。十六行の二四倍の空間に、寸時も静止せずに生動する存在を他に還元することは不要不能で、ただ凝視すれば足りようが、又逆にいえばどんな詩句にはめこまれた燦然とした有機体でも、又魔術によって呪縛された神聖な神の使者でも、凡そ還元を許さない芸術作品はあり得ない。芸術品は新しい価値を生産させる程の魔力をもっているものだという現実在即し、次のようにいうことができる——序曲で理念を司るものは天使であり、天使は詩人の要請に従って生まれた最高の可視的な自我である。そしてこの崇高な存在は自分を見えぬものに仮託したり転化したりした結果でなく、対象の此岸に止まり、彼岸の神を夢想・憧憬・讃嘆したものでもなく、怖しい力や固形した倫理で詩人を束縛支配したりしたのでもない。詩人の対象である天使は詩人に貰われ詩人は天使の彼方に達する。天使は詩人自身となり、詩人は天使の彼方に達して天使を駆使する。詩人を理念によって裁くため、詩人自らによって要請され創造された天使は、こうして又詩人の中に孕まれたものであり神を創造する情熱が最

高のロゴスを与え、地上に君臨させるものだ。詩人はその細部を究め、完全に造形し、逆に学ばべき師とし、天使によって神に通ずる道を開いた。これは確かにゲーテの献詩のように意識された技巧的作品 (bewußte Kunstdichtung) であり、それがこんなに成功しているのは、天使がここでも (ゲーテのミューズと同じく) 風景又は外界の現実経験と、教訓又は思想の理念体験を結びあわせ、統一し、現実理念を、理念に現実を媒介したからである。グンドルフはゲーテ論でミューズが生き生きとして温かく、生きた人間である点を指適し、これがなかったら教訓詩になったろうとのべ、又その源泉をシュタイン夫人の存在に帰している (Denkmal der Wirkung Charlottens)。だがゲオルゲにこのような女性があって、その典型が序曲の天使像を歌いあげるのを助けたというようなことは、彼の伝記から照らしても考えられない。それほどまでにゲーテとゲオルゲは違った詩人なのだ；ゲーテは女性の典型、女性との交渉がなかったら、こんなミューズを生き生きと生み出せなかったであろうが、ゲオルゲは自分の魂の深い底から天使を生成させ得たのだ。ゲーテには erleben, ゲオルゲには erscheinen があるといった、さきにあげたグンドルフの言葉がここに思い出される。例えば第一歌でどんなに緻密に、天使が詩人と一つで、胸奥のものが外化したものであることを語りつくしていることだろう。「声が殆んど自分と一つだ」とか「私が身をかがめると彼も身をかがめると」などいう句は、読者のほほえみをさそいだすだろう。こうして天使は美しく崇高で、可視・把握可能・肉体的で、ロゴスの・歴史的で、何よりも詩人と二つであり一つである。天使は詩人の象徴存在だ。最もよく目立っているのは、天使が法則的であることだ。美、崇高、歴史、ロゴス、象徴にしても法則のないものはないだろう。詩人が物を歌うにも、画家が描くにも、音楽家が奏でるにも、脳に堅くやきつけられた形象的な法則に忠実でなくてはならない。万物はあるままの法則を具え、精神の理念や映像は更に厳しい法則を持ち、万象の統一者の使徒である天使は、最も純粹で不滅である法則を持たねばならない。詩人は全精神を統一緊張せしめ、その像に一分の姿意もあらしめない。天使は最も強靱厳格で、圧倒的な力と法則よりなり、美に、神に至る意志に燃えている。だから天使は詩人に言うのである。「物達の形式が幾千あっても、君には一つ、私の形式を告げる形式」と。

序曲を歌う精神力は、神の結晶の第一段階として、若い詩人を裁きつつ、自分の中の神を表現している。若いゲオルゲを理念によって、天使の姿を用いて表現した序曲の、対象も精神力も天使も一切は自我なのだ。そしてこれらの一切は一度聖化せられるや、自我の神となるのだ。すべて詩人の表現は heilig (神聖な) という形容詞を冠せられてよいだろう。だが神を宿すということとは直接表現されず、詩人の終局的な意識となっていない。この後期的な信念は全篇から迫ってくるが、未だ序曲に過ぎず、一人間の中枢に神を宿す後期の詩精神よりは、むしろ初期的な理念

の肉体化が見られる。あくまで彼は初期的な発想と構成と響きに熱中し、ただ時に晩年をふと暗示している。神については「美しい生から」送られた旨のべ、未だ遙かなもののようで、時には星の国、主の国からくるのである。神の結晶の第一段階というのはこういうところからいえるのだ。ゲオルゲは理念の国を地上的に、神の存在を人間的に歌わんとし、しかも想像力に翼を奪われている。結局序曲は初期の登りつめた頂点であると共に、マクシミンを先取る神の結晶であり、未完成で不徹底でも、天才の断片がそうであるように、後期に必要なすべてを具え、それ一つで雄辯に詩人を語っている。真にゲオルゲが抱えた神は、寧ろ内部の神というべきだろう。この神「美しき生」は美と神の論理的な結合で、美が形容し、生が存在する。詩人は美を捨てたのではなく、美を抜いたのであり、種々の力を肉体化した彼が美を抽象したりするはずがない。美が内部から輝くもの、生から当然のように湧くものとして考えられたのは、既にアルガバルからであった。今頃美が抽象だとわかり、それが形容にすぎぬというあきらめに落ち、みんながいうように転向したのでなく、「美しき生」の意義は、今こそ詩人が美しき生を造形しうるのだという告知なのだ。だから美しき生である神は、何よりも美しい生に向う道を教え、その法則と必要な勇気を次々にふきこむ。天使は為すべしと命じ、詩人の正しさを讃え、若い時からの幾つもの創造法則を意識させ、新しい息吹きを与えて祝福する。信仰や思想からの自由、倫理の純然とした独立、自然の叡智と一つに動く心、形式と秩序への信頼、創造への勇氣、理念の強烈な推進など、創造法則を続々と心奥に積みこむ。そして終の六曲は形式の追究から美しい生の創造に、更に神の結晶に直進するように鼓舞するものである。そこでは死せよ成れよの信念が、美しい魔術で肉体化されている。美しい生はこうして法則を歌い、それから第二に、自我と外界の体制や聯関を確立する。天使と心、従って魂と心が先づ区別される。前者は男性的、能動的、生産的で意志と力があり、後者は女性的、受容的、観照的で情熱と鏡がある。意志は反復し、力は創造するが、鏡はあるままに映し、情熱はそれを感じ、純粹に快不快を覚えるのである。前者にロゴス、後者にパストがあり、この二つの間に今一つ、前者と目に見えぬ推移でつながる自我が意識され、この序曲を歌う自我が、心を従えてより広い自我を形成し、緊張した時には、天使の力にあづかりうるように開かれる。こうした心、我、天使（魂）の三つの集合が自我だといえる。序曲はこの三者が推進する劇的作品である。心と天使は至純の形式で、精神と呼ばれるにふさわしく、一般的に妥当する世界を形成、天使は皆が真善美と認めるものに、心は皆が満足を覚えるものにかかわる。その中間の我は主我的な個性なのだ。ゲオルゲのこの我は稀に見る透明さと薄さをもっている。なぜなら天使は我のままに動かされないもので、ただ祝福によってのみ変革される超意識体だし、心も又我のままでない宿命的な色彩の濃い無意識体である。中間の我は、その二者の間に占める大空間をいつもなら持つはずなのに、ゲオルゲにおいてはできるだけ狭いのだ。さて、こうして

統一された自我が心から我、我から天使にと指向する無限の彼方に広大な国が、美しい生という名で現れてくる。この国、又は神の国は、地上を始め、調和と法則と形象と生命に満ちた全宇宙を統一し、又細胞から原子に至る微細な世界を治めるのだ。それは人間の濁った想いをパノラマ的に消してしまう宇宙の意志だ。自我の確立と共に詩人はこういう外界の顕現を四囲に見る。社会や国家、話や筋、流行や時代の事件などを、関心に満ちて抽象的に概括している人々の現実や外界からは、これはどんなにへだたった現実であることだろう。ゲオルゲは社会との断絶を確言し、その信念はいよいよ堅い。これは又ギリシヤの神を真似たり、又夢幻的な感覚で想起し、再生させんとしているのでもない。星の運行や人の身から、精神や自然の動きから最も多様に開けてくる宇宙的世界を暗示し、その創造を予言し、決意を不動にし、後期ゲオルゲの序としての位置を占めるのが序曲である。今や詩人は宇宙的なものに接するのに一中枢、天使の形式、心の唯一点がありさえすればよい。この点は無限なもの、無数なものに対し、ゆるがず、美しく対応する。宇宙的な心とは一と無数、一点と無限の、一対一の対応、調和の状態を生みだすものだ。序曲はゲオルゲの内部のこのような構想と精神を結晶した、高い香気に満ちた詩園であった(1950)。

2

だがより決定的な理念的詩作はマクシミンだ。人は詩人について、行為のない観照だけの耽美主義者という風な妄想を抱くのをおいつがくればやめるのだろう。われわれは詩が、殊にマクシミンがどんな本質を宿すかを知って口を閉ざさねばならない。実にゲオルゲが永遠であるのは、その詩句がほのかな予感に仕えるようで、やがて強烈な理念をとりまくに至るからだ。マクシミンは理念の渦から俄かに生まれて現実に迫る：

恵み深い人を 巷に見出し 心ふるえ

打ち沈む私は 焰の思いにむしばまれ……

彼は身に神を宿す神聖な人を朝に夕に街頭にさまよって求め、ひたすら神の結晶を思った。亡命するダンテさながら、ベルリンとミュンヘンとパリの間を転々し、ロンドンやスペインにまで遊び、マラルメやヴェルレーヌに学び、幾十の友と結んで草紙を出し、十ヶ国語を修めて詩を訳し、ドイツ詩のよいものを編み、ダンテやボードレーンやシェクスピアに魂を傾け、余すところなく地上の神を探求する行為者そのものの詩人は、こう自らを歌っている：

「汝の青春は舞踏のように流れたのか

ホルンとフリュートに酔い戯れて？」

「主よ あなたの太陽の子をこうして誘い

あなたの歌のため 人の幸福を絶つのを誓い

遍歴の身の危機に従いつづけ

あなたを若者達に見る日まで究めたのです。

わが生を思い初めてから今日まで

ひるも夜も行為したことは

あなたを大少の路に求めたことです。」

われわれは見る人、行為者としての一刻も休まぬ詩人を見る。真の行為は久しく詩精神から失われていた。どんなに休みなくとも、機械の動きが何にならう。認識や知識の山、写真や描写や分析が何にならう。それらは書物や機械がずっと立派に管理してくれる。神の結晶という理念に統一された崇高な行為でないなら、それらは地上に降りそそぐ慈雨に及ばない。真正の詩人は謙虚で限界をよく知り、行為に寝食を忘れ、白紙に神を結晶させる使命を帯びた魔術師だ。その行為はホルンやフリュートに伴奏されて楽しげでも、神を見るための朝夕の悩み、探究、歩行なのだ。彼はその可能性を美しいしらべに変える。その実在を見るや高らかなひびきが鳴りひびく。彼の詩には打ちひしがれた悩みや絶望や、悔恨や敗北のしらべがない。彼には哀歌がない。詩は勝利の光、危機を脱した喜び、秋のとりいれ、いやむしろ秋祭りなのだ。それ以前のものは散文なのだ。詩人は天使を歌い、潮汐では恋人を歌ったが、それは彼よりも弱く、若い曲り易い木に似ていた。詩人はより輝かしい行方に魅せられる。肉体を神化し、神を肉体化する道は漸く時代詩と形象を経て本格化してきたが、未だ肉体の神は出現していない。その出現は詩人が自己満足していない限り自明の理であった。強力な神がどの作品にも現象していないこと、しかも詩句がその現象を予言し、より高い神の肉化を目指していることは、きっと詩人より高くて完全な神が肉体の光を浴びて登場してくることを約束している。そして神が、時代の決して現れないなりゆきと、詩人の現れねばならない要請の間にあって、心の必然に味方するかどうか、われわれはこの間の事情を詩人自身の、多少攻撃的な調子だと誤解されやすい言葉によって知ることができる。変質し、冷却した人類は、多方面にわかれて獲得したものを誇り、枝葉にわかれた感覚を信じ、偽造の命令と法則、浅薄な解釈、不純な手、暗愚な解剖をふりまいている。ニーチェのような警告者の舌は窒息し、真の宝石はゲートの偉大さがそうであるように塵にまみれ、聖殿は没落して遺物となった。あるのはただ魂の消失、疫病の流行、狂気、洪笑だけだ。こうして偉大な行為も崇高な愛もまさに消滅しようとする時だ。「その時、崩壊ばかりしか見られないときに、ただ一人の人間が突然現れ、われわれに信頼をとりもどし、新しい約束の光明で心を満たした。」詩人はマクシミンへの序言でこう書いている。詩集は単純で力強いリズムで甦る。素朴単純で、太くて筋のある、神的で真執なリズムは、人生のさ中の詩集第七の環の中央に位置するマクシミンの崇高な形姿と相和し、詩人をふるい立たせる神の出現を讃える。最もひどい危機意識のとき本当に深い内

面から樹立されたこんな信念の結晶が、どんなに力と勇気を与えることか。行為とは厳然たる内部から最外殻に滲透する限り真理なのだ。マクシミンは青年に働きかけてあげられた貴重な成果であり、偉大な行為、崇高な愛であった。この詩集は青年に神を見、それを実現して詩句にしたのだが、記述、抒情、造形でなく、追憶、再現でなく、文字通り死んでゆく青年の追悼である。だがここに涙脆いものは全くない。われわれはこのために追悼詩から、純粹に、詩人の精神力と対象を考へうるのだ。

この行為を生む精神力は最も純粹なエロスである。純粹とはどんな目的にも仕えず、それ自身で存在するものだ。少しでも衝動的なものを交える力は、詩人が潮汐で注目したように、純粹ではない。恋愛は流れるもので、下流に向って急ぐ水のようになりやすい。そして遂に生殖において純粹であるという法則によって替る。この場合肉体はそれ自身として美しいのではない。それは芸術法則と直接に関係がない。だが芸術は純粹な力に仕えねばならない。それ以外の法則や力に束縛されては真理と美を具現できない。ゲーテの恋愛詩は恋愛という困難なテーマを通じて、よくこのことを語っている。ゲーテの偉大さは恋人がミューズそのものと区別がつかぬ時に最もよく伺われるといえよう。芸術が偉大であるのは、どこにもあるものを写実再現するからでなく、あるべきものを、ありうるものを、純であるものを創造するからである。純粹ということが存在せぬから、常に芸術は不純ととりくむのだというのは、概念など存在せぬから、言葉を使うまいというのと同じだろう。どんなものを創造するにしろ、真に創造する力は純粹だ。その目的、素材、内容がどんなに濁っていても、ただ力だけは純粹なのである。人間はこの力をどんな目的や素材に向けてもよいが、濁っていない力ほど成果が豊かであろう。但し純粹というのは人間的自然に立った意味でいうのだ。人がすぐに同一視する物理的、機械的純粹とはカテゴリーが違う。詩人はこの力のみに生を捧げ、この力にふさわしい素材と目的に捧げた。彼はすべての芸術が、純粹な力の向う姿にならぬ、他のどんな姿をも模倣すべきでないと信じていた。だから彼の精神力は自分の姿の対象としてふさわしいマクシミンを外に見、自他の姿の象徴をもたらし、マクシミンは彼の精神を、詩人はマクシミンをつらぬくのだ。マクシミンに向うゲオルゲは最も純粹だ。というのも後に見るように、マクシミンが力そのものとして捉えられているのだ。さて、このような詩人の純粹な力はどういう作用を行うか。詩精神は命をかけた精神であり、絶対に破れない言葉と美の鉄則にしばられて、神と自然に逆くプロメトイースの勇猛心を失わず、神と自然のものを自分の血に奪ってくるものだ。しかしそれはアルガバルのように、自分のためにではなく、みんなのためなのだ。だがそれからさき国民にそれをわかち与えるのは彼の配慮というよりも、国民の配慮であろう。ゲオルゲの精神力の作用は、神と自然の享受や使用でなく、それらの侵入と略奪と肉化なのだ。H. E. ホルツェンのリルケ論にある言葉を借りると、それは *usurpieren*

するのだ。それは *usurpierende Kraft* なのだ。これは知識や思想に仕えたと、弱くなり薄くなる。詩集マクシミンは純粹な力で、マクシミンから、神の力を *usurpieren* せんとするものだ。何を使ってこの作用が行われるかといえば、見えるもの、従って形姿をあるがままに表現する力、純粹視覚である。こういう力をもつ主体はランボーのいう千里眼、ゲオルゲのいう神々の目、グンドルフのいうデモーニッシュな視覚だ。そしてこういう視覚が *Seher* なのだ。*Seher* は神々の視覚で形象を生み、世界を築く宇宙的な力なのだ。この眼はあくまで美しい生を見んとし、最大多数の醜と対抗し、自からどんなに苦しんだかを歌っている：

愚かな民が昔 解放者に呼びかけ
窓を打ち開き 卓と床を飾り
待ち疲れ心すさび 怒り嘲るように
そのように目は沈む。幼い形を見つせず
若い時憧れに破れ 今日生の半ばを踏み
三たびあざむかれ 信するに倦むわが目は。

この目は、窮極の謎を解くと思いつた知識家の目ではない。国家間の争い、階級間の悩み、焼けるような社会問題を解決する行動家の目でもない。室にとじこもり、山に隠れる隠者の目でもない。又心をとかす審美家の目でもない。この目はただ神の目だけを信じている。この目は余りにもしばしば絶望したが、今忍耐と持続、予言と確言のうちに、「事物を神々の目が見るように示してくれる人間」を見出した。

マクシミンは若者として死なねばならない。マクシミンは神にのべる：「それでは目にみえるあなたの最上の創造物の形姿であなたを示して下さい。私に愛する人レダを与えて下さい。もしこの世ではどんな建物も崩れ、どんな焰も消え、どんな草花も凋むのでしたら今一度あなたの高所に私を進ませて下さい。」マクシミン青年はこういつて神に進みゆくべきさだめを持っていた。ゲオルゲの *Sehertum* としての視覚が、この文の前半と後半に圧縮されている。ここに無常なものと永遠なものの論理が美しくからみあう。太陽にも消長があり、花はしぼみ、土もゆらぐ、一切は見えるままに見ればこんなに無常である。だが神は在り、見えねばならないので、それはこの無常なものにのみ存在するのではないか。目に見えるあなたの最上の創造物であなたを示せというのは、こういう、無常と永遠、刹那と悠久の止揚を意味している。こういう考えは東洋人にはもっとよく、身をもって体験された境地かもしれない。しかし色即是空という境地とどんなにかけはなれた論理であることだろう。この考えには何千年の文化の重荷を清算し、プリミティブな立場からやり直そうとする、老詩人ゲーテの西東詩集とも少し似通ったところがあり、東洋的な無の摂取が勢いよく西洋の伝統と結ばれたという感じがする。結局あるのは全然ヨーロッパ的

な、余りにもヨーロッパ的な考え方といわねばならないのは当然である。おそらくギリシヤ的なのだろう。しかしギリシヤといっても、一人のギリシヤ人もギリシヤ神も出てこない。古代の復活や追体験ではなく、現代のただ中に創造しているのだ。ゲオルゲは考えるのである——もし神が超越して彼岸にあるなら、われらはそれに関与することができない。それではどうして無常なものに神が存在しうるといえるのだろう。人がヒルデブラントの歌を今日でも美しいと感じること、又今日悲しいと思ったことを何千年後の人が同じくそう思うこと、この感じ思う力、純粹自由な力、それをゲオルゲは神々の力といったのだ。この力は肉体なしにあり得ず、肉体は必ず滅ぶので、この力も又滅ぶのだ。だが新しい人間がこの力を抱いて常に現れるので、神々の力の悠久さが伺える。神の力は肉体においてのみ見られ、そこに力が結集し、肉体即力で、これが無常な神、永遠の力である。肉体が神だといわれるのはそのためなのだ。詩人は無常なものを在るままに精神力によって選り、そこに見つめた神を言葉で結晶させるように日夜行為すればよい。詩は無常と永遠が交錯し、いづれでもないところに頂点をもつ。明日なくなるリンゴを美しいと感じているような、この信仰を説明してグンドルフは古代信仰の実現とのべた。ゲオルゲはこういう信仰の実現を、実際に存在して可視的で、アレゴリーや代表でなく象徴者で、無窮の力をもって限定された姿として動く、神即ち青年であるマクシミンにおいて表明した。マクシミンは神と人の中介者というものではなく、同時にそれら三つなのだ。詩人は次のように言ったという：「神の力は悠久深遠である。だが神々は、人間が内部の生きた信仰を失い、神々の中に悠久の精神を見出そうとする能力を放棄すればもはや死ななければならなくなる。……しばしば神は空名に過ぎぬ。こうなると悠久深遠な者に生命を与え、新しい名と肉体において神の復活を図る者がこなければならぬ。悠久なものと復活した者と常に二つは手をとって歩むのだ。……人間世界の外に永遠の力があるかどうか誰一人知ることはできぬし、私もこの間に与り知らない。私は人間であり、ただ人間のために心を用いるのだから（大山定一訳）」詩人が神の復興を計り、あらたな名と肉体を附与し、悠久なものと共に手をとって歩ませるのがマクシミンである。だが青年こそ神の力を具現し、年と共にそれ以上力を増すことなく、二十に達せぬうちに最も調和して完全であるという考えは特に注目すべきだろう。詩人のいうところによれば、この青年は、若い拳闘家の確かさ、至上権を握った將軍の顔付、歴史的な感激性と憂愁、明るさと優美さを持っていた。彼は拒んだことも仕えたこともない人の無意識の誇りとよく祈った人の模倣し難い尊厳を持ち、周囲に楽園の微笑を漂わせた。彼は何よりも全能の若さの表示者で、今日でも山を移し、足をぬらさず水上をゆく完全な充実と純情、われらの遺産をとり、あらたな国を征する若さを持っていた。青年にゲオルゲが何を期待するかは、後期の全詩作に見るべきだ。今ここで詩人がなすのは、「若者のあらたな形式と合一すること、奥津城が見えぬまで花をまくこと、呻くほか知らぬ影の列か

らわれわれを解放すること」である。若者の結晶がこうして現代詩に返り咲くのを見るのは、ギリシャの健康美を見る思いである。ゲオルゲの名誉は人間を、特に少年・老人・大人・恋人でなく青年を、しかもその至純の力を、精神と肉体を結晶させたことにある。これは又永遠の若者としてのゲオルゲ像を示し、又旺んな新世代の復活を予言するものだ。ゲオルゲのみでなく、ドイツ文学にはいつも青年らしさがあって、ローマよりも若い国民の姿が刻まれている。ゲーテをひきゆく永遠の女性も、ゲオルゲを魅する若者もそうなのだ。女性のみでなく男性にも、どんな輝かしい若さがみられることだろう。バンベルクの騎士像もジークフリートもヘルダーリンも又そうなのだ。この点では堂々としたフランス文学も遙かに老いて見えるのである。ゲオルゲが恋愛をどうみたか、そこに神を見たのではないかという問題は、潮汐で考えよう（但しこれはグンドルフに働きかけてできた詩集だ。）ここではゲオルゲもファウストであり、マクシミンもグレートヘンだといってよいだろう。この二者は精神の力という点で矛盾せず、若々しく、努力し、神聖で力がある精神への信頼を与えてくれるからである。（1952）

3

詩人は現実に対し分離されている。この分離的存在が古来詩人の実存であり、これをゲオルゲ生涯の作品が著しく強調している。序曲からマクシミンを歌った後の詩人の晩年は、精神と現実の対立、そこからのアイデアの生産に要約される。そのアイデアは全くマクシミンの再生であり、展開であるが、理念的詩作の性格をいよいよ濃くしている。というのは、中期の理念的詩作が現実との接触・闘争・摩擦を極力排除しているのに比し、今度はこの現実政治の中で精神をどう治め、理念をどう歌うかが問題になる。時間を超え空間を転じた中期の詩作は、時間の中に移され、空間の中に置き直される。ここに現実の波が容赦なく侵入したのは戦争の影響が最も大きい。だがそのために詩人は真の理念的詩作に辿りつく。純粋な理想主義が晩年に完成された。ここで再び晩年の神の理念から詳述するの諦め、それらは既に見た通りだと考えて、理念的詩作のあり方、方法をずっと広い視野から解明し、序曲やマクシミンの本質に、側面から照明をあてて見よう。詩集新しい国にある神の結晶については、作品論の続篇で扱うことにして、ここではほんの輪郭をのべるであろう。又その代りに、これまでに行わなかった方法だが、伝記などから相当引用して作品の裏付けをし、上のような課題にこたえやすくするであろう。

現実を詩人がどう見たかについては多くの誤解がある。例えばマックス・ウェーバーがふりまいた大衆と女性の軽視という非難は、精神のことは精神のこと、現実のことは現実のことであるに拘らず、精神に対する要求を直ちに現実政治に対する要求にすりかえるからおこる。「ゲオル

ゲが戦争について語るとき、常に不気味なものがあつた。彼は四年もドイツ人の生活を満たしたできごとをどうしてもよいことのように思っていた。彼はもっと深いものに苦しんでいた。それは今尙遠い未来の幻覚によるのだつた。だがそれ以上不気味だつたのは、聞いても殆んどうなづけない話ののちに、戦果を報ずる号外を買いに人をやることだつた。彼は誰もが透視できぬ未来を見ると共に、大衆と同じく日々の熱狂を体験していた（ザーリン）。」このような二元性を無視し、現実と遮断された人間が生きているかのような噂が拡っているが、ゲオルゲがどんなに現実に頭を働かせたか、どの報告を見ても明らかである。例えば戦争のさなかに、しかもドイツの戦勝が伝えられるときに、「ドイツがエルザス・ロートリンゲンを諦める勇気があつたら今でも遅くない；平和がきてドイツはもっと偉大になるのだが」といって、仲間を驚かせた（ザーリン）。その口から愛国主義の調子が洩れたことはなく、ドイツの未来は勝利と無関係だつた。彼はプロシヤに容赦なく非難を浴びせ、敗れて懺悔すべきだといつた。プロシヤの生き残りの將軍や貴族は民主主義よりもずっと厭わしい。彼は、フランスやポーランドを悪くいう友の言葉を烈しく遮り、それらの国の長所をほめた。だが戦後、勝者が勝者の礼を弁えず、高慢に振舞つた時、始めてフランスを非難したりし始めた。死者に寄せる箴言詩にもその怒りが伺える。さきに引用した詩人の戦争観も戦争という長篇詩にいくらかでも表現されていることだ：

物怖じし 齒をむき 咬みあう常の

森のけものが不慮の火災や

地震にあえば 求めあい

急ぎ集る。そのさまにて

分裂していた祖国の 敵と敵は

戦争の叫びを聞いて団結し

知らなかった一致の心が

社会の層から層に吹きめぐり……

こう歌いつつ詩人は「君らのいくさに私は関与しないのだ」と明言している（Am streit wie ihr ihn fühlt nehm ich nicht teil.）。彼はこうしてウォルタースの意志的専制的方向、グンドルフの戦争と魂を一つに考える方向を制御したが、又デモクラシーにも強く反対し、「今日外部だけの、事物の核心にふれない饒舌を指導者がのべ、女が穀物を頭に一杯ためて大臣気取りでいるのを誰が今更驚くだろう。……こんな人達が君主主義からデモクラシーを通り、最も怖い専制主義にくみするようになるのだ（ベーリンゲル）」とのべた。彼は百万人の平等がビザンチズムに墮しているのを指適し、プラトンのポリテイアの政治体制の輪環説を重視し、民主主義が専制主義に赴くのを怖れた。こうして詩人は純粹に形式的な政治に立脚し、民主制と専政制を防いだ。

彼が右翼的なクラゲスやシューラーを捨て、ウォルトースに厳しく反省を求めているのは、それをよく語っている。そのみでなく、ゲオルゲの顔には行爲者の相があり、詩には罪人の詩が多い。「私が二十年間二万の兵士をもっていたら至欧の潜主を追放するのに」とのべたそうだが、(ベーリングエル)、確かにその写真に接するに、行爲への誘惑にうち克てたのが不思議である。要するに彼は現実政治に対し目をつむるどころではなかった。現実政治の苦い経験をなめたプラトンさながら、思い切ってそれをひきはなし、良識的に精神との二元性を作り出したのだ。この対立矛盾に理念的詩作の母胎がある。戦争がかもし出したこの緊張が、晩年の詩作をどんなに特徴づけていることだろう。

それならイデアの政治はどうか。この現実に対するどんなイデアがあるか。それは神からの距離をもってはかられ、精神能力によって区割され、愛によってつながりあう、美しい国土に住む、Reich (国) の構成要素——神、半神、英雄、指導者、青年、国民である。マクシミンがずっと多様化し、王者、半神、指導者などなど、詩によって変った名で呼ばれるのだ。神を抱く者はむしろ多い程よい。彼らは、例えば英雄 (Held) は、あらゆる徳において完全で、中庸で美しく、誇りを持ち、神聖で、正義・秩序・訓練を愛する。彼は神を抱いて転身し、秩序を建て、鎖を解く。その指導の精神は皆が楽しく踊るように、交響曲の指揮者のように振舞う (紛乱の時代における詩人；踊る人参照)。これに比して国民は反抗者や投石者として現れるか、羊のように従順で、大衆に対する教化や鼓吹は見られない。大衆は価値があるが目標がなく、意義深い形象 (Sinnbild) を創る力がない。指導者が彼らに目標と形象を与える (戦争)。彼が肉化している神は、存在するだろうが現前せず、存在していたが現前せず、一人二人のみが見て、何千年もかかって現前するに至るのだ (目配せ)。それは百の優れた額が人類始って以来讃えるもので、詩人はそれを把える職人であり、泉にかがみ、深い底を探して汲み上げる。神はしかし把握できず、現れては消えてゆく (祈り)。詩人はそれ故に現存在を否定し、現代人の価値を朽葉のように思う。探る人に知られぬ、聖土の底に眠る者が未来の奇蹟を知る (神秘的なドイツ)。こうして神を手本となす国はどんな政治とも無関係だ。それは各政治家の倫理を客観的に具現したプラトンの哲人王国に似通っている。その政体はプラトンの混合政体で、その先祖と証人はゲーテとヘルデルリンである。ゲーテはこの王国の移植者、調和と訓練の具現者、イデアの国の予言者だ (イタリアにおけるゲーテの最後の夜；ヒューペリオン)。詳しく例示しないが、大体こういう方向に 序曲 や マクシミンのイデー は広く強くなっている。殊に詩人が不滅の国について寄せる告白は、誰の胸をも打つ力で訴えるのである：

だが 歌よ 呪いで終るな、多くの耳は

素材や幹に 核や芽に 捧げられた

わが讃美を聞いた。はや 私はみる、
差しのべる手と手を。私は言う、
おお 国土よ 敵が踏むには美しすぎる。
柳の繁みに笛が響く。森からは
琴がざわめく。消し難く そこに揺ぐ
いつでも忠実だった子孫らの夢。
そこに漸く 純一な顔を現わす
荒らされ 落とされた ゲルマニヤの
万物を咲かす母。ああ国よ あまたの
約束が秘められた故 滅びはしない。

青年は神を呼ぶ……復活した神も
永遠の神も 一日を終え 甦る。
嵐の雲から 楽しい空に
玉座は移り 冬は去った。
救いの木に 垂れさがったウォータンは
失った色をとりのどし、十字架の
キリストに似る……ひそかにアポロは
北欧の光の神バルダルにもたれていう：
夜はやがて明け 光は西から射すと。
いくさはすでに星天に裁かれている：
勝者は核に守護神を抱く者 そして
未来の指導者は已れを変えうるものと。

こういうことは精神の政治にもいえよう。これらのイデーが詩人の鏡なのだ。その精神は昔から
国のようで、そこに人々が生き、中枢にある政治家は背後に更に政治家を見、そのようにして神
に達する。彼は国を少しでもよくするのに努め、自己を日夜神によって冷める。こうして彼にと
って最も大事なものは徳である。例えば徳の一つ、訓練（Zucht）を老いれば老いるだけ彼は力説
する。「若い人の仕事には意図するすべてが含まれていない；それは厳しい Zucht によって書か
れねばならない（ベーリンゲル）」と忠告し、酒の飲み方から、話の仕方、生活の仕方にまでその
美德を実践している。調和、勇気、正義を強調したのもこれに劣らない。特に意志と感覚、老と若、
スパルタとアテネ、真執と遊戯の融和を力説したのは、晩年の大きな特色であった。その他最も

屢々歌ったのは強大な生命である。現存在は生そのものを殺してしまって blutschwach である。「神にとり幾十万の殺害も、生そのもののそれに比し僅かであった」と歌い、ただ自己のために戦場にゆく若い友に「血の虚弱化からわれらを守れ」と祈っている。学問は血にならないもので (Von mir aus führt kein Weg zur Wissenschaft), 五十巻のゲーテ全集を買うより写す方がよい。彼は智識に対し、信仰を力説する。知識は血液で、血液は信仰で、信仰は焰である。あらゆる宗教に通じた者も、神の力に耐え得ない血しかなく、天国にゆけない(対話)。世界の救いは燃える血からくる。彼はこういう生命で内部空間に見たものを吸収し切って、夢(又はZauber, Wunder)に転化してゆく。それは余剰となった最高知であり、又その最高の源泉は Wildnis (野性) である。詩人の神の対極としての野性も又神聖であり、例えば対話に見る龍は生産の象徴で進むところミルクを生じ、穀物が実る。人は高い神とこの低い神と共に、輪 (Ring, Band) をなす。マンがベニスに死すで疑い、カフカが刑吏の中に非人情的に具現し、ルカチがナチ的獣性とみなしたものとこの神の野性は区別されねばならない。そうせねば野性の王が神の鞭だと名乗り、牧神が繁みから動物の足で突いてドイツの未来を予言するなどということがどうして理解できよう。野性は天と一つで、神の声に耳を傾けるのだ。こうして詩人の精神の中には不安、懷疑、神の死、絶望、虚無など一つもない。現存在は非実存的に神から規定され、個別から規定されるところがない。だから実存主義や個人主義と違い、客観性や団体性が強いのである。

現実に対し二元的で、イデーが詩人王国的で、精神が諸徳を信奉するという上の三つの考察から、二種の方式を考えうる。先づ精神の政治とイデアの政治が一つだ。プラトンのように国家形式はそれを担う人間と等価であり、イデア国即精神国なのだ。精神政治が民主・専制のどれでもなく、神を手本の制作、訓練と調和と生命と勇氣と正義に溢れているように、イデー国も中枢に神を置く、美德の完全調和した指導者に治められる。次に第二の関係、精神と理念の政治が、現実の政治と一致せぬことから、同じく一般の誤解を解きうる。この矛盾は詩人がしばしば強調するところであり、第一次大戦の時、ホーフマンスタールが呼びかけた平和運動の署名に応じなかったのも、第二次大戦の前、ナチの表彰を逃れて亡命し国葬拒絶の遺言をしたといわれるのも、この法則がどの作家よりも嚴重だったからだ。「いくさ好きが国の危機に出征するのはよいが、詩人の精神の戦いとドイツの政治の戦いを一つにせぬようにしよう」と若い人を戒めている。又五十年後に英雄が世界を救助するというような考えを強く打破し、数千年という法外な単位で未来を歌った。これは夢を語ったのではない。「真に愛知的な王者が一でも多でもよい、国内に現れ、現今名譽となすことを非自由、無価値だとし、正当さに基づく名譽を重んじ、正義を一番大きく必要だとし、それを助け、育て、彼ら自らの国を建てたら、これはむづかしいが実現できるのだ。……そしてそれを見たいと思い、そこへ移住せんとすれば、天にその見本がある。

それがどこにあるか、実現できるかは少しも重要ではない（プラトン）。」だからクライスすら実現の場ではない。反社会主義、反資本主義の帝国主義者、反動の指導者、非同胞主義者、獣性讚美者、非民主主義者……悪口は濁りを知らぬ世界観の影の上にとぐろを巻いているだけだ。詩人はファッションの予言をなし、それを防ぐため、それと並行にイロニーを歌ったと文学史家のE・アルケルは考えている（die tragische Ironie）。これは時がたつにつれ明らかになるだろうから、そう追究せぬことにし、それよりもこういう形式が理想主義であり、詩人がイデアにより統一され、それを分有し、現実と合体し得ないでいることに注目しよう。彼は十九世紀理想主義の精髓を捉え、その認識論はカント的で、時にフィヒテやシェリングに近づく。エルマーチンゲルはシラーとローマン派を一つにし、イデアリスムスの頂を設け、どんなに味気ない現実が理念を侵すかを見る——「ヘルダーリン、ジャン・パウル、ホフマンは理念で現実を反復克服し、クライストは現実界のために敗れ、ブレンタノやフーケやアルニムは理想を空想の遊戯にし、アイヘンドルフやヘーベルはこの矛盾を心情の底に沈め、シャミツソーは詩と生活を分離して克服する。」これは又ヘルダーリンが「真の存在、祝福された合一は失われ、捉えんとするや消える；われらは平和なヘン・カイパンから分離し、自分でそれを奪回する」といい、又ニーチェが「認識する者は事物との一致を要求する；しかもそれから分離していることを知る；それが彼の苦悩だ」といったのと同じ形式である。存在との内界の分離、その未来における合一、それをエルマーチンゲルは die Tragik des reinen Idealismus（純粹理想主義の悲劇）という。ゲオルゲはマクシミンの理念を放さず、現実屈せず、現実と理念の両斜面の稜線に立つ。それならこれは十九世紀の理想主義とどこが違うか。彼は象徴主義から出、その克服と進展により理想主義に達した。精神と現実の政治のみで、その間に理念を介在させない象徴主義の理念は、抑制され、圧迫される。理念は十九世紀ではまだ自然に出て現実と接するが、ここでは練られた果てに出る。弱い理念は存在できない。岩石のようなマクシミンの強大さは、ここから理解されよう。そのため精神は強力に、現実には稀薄に、理念は内面的になっている。こういう理想主義は前世紀のよりも徹底している。彼は現実主義がないため美事にこの伝統に立ち、象徴主義をもやがて克服するが、そのために時代に反する声が高く、深く行き過ぎて時代に取り残される。彼は自然主義や表現主義などを知らず、ただ純粹徹底理想主義だ。理想と現実の矛盾を埋めようとして暴力を加えてはならない。どうしても精神が勝つであろう。だから同人のシュベングラー論に髪をさかだてて怒り、没落の饒舌など沈黙にも及ばぬといったものだ。だが彼はこの戦のため早く老い、四五才で白髪で顔は褪せ、頬骨が出、目はくぼみ、唇は狭く、額にしわが寄り、口に苦痛が漂い、二度と笑えぬかのような顔だった。理想主義は個人の地盤でなく、時代の地盤でなくてはならない。プラトンのギリシャ、ダンテの中世、ヘルダーリンの十九世紀は、イデアリズムの時代精神を持っ

ていて、ギリシヤ美を、騎士道を、古典主義を指向していた。現代には実存主義の体系のほか何もなかったから、詩人は自ら体系を歌い、そのため一度に老い、詩学的短所を帯びるのをさえ厭ってはならないのであった。詩集約束の星はこういう犠牲を要求したが、その致命的缺陷も、最後の章にのべるように宿命的な長所となるのである。

人はいう、物象は理念に仕え、生成躍動なく、音楽との親近感に缺け、手で造りあげたもののようで、しみじみしたところがなくなったと。リルケやホーフマンスタールと比べるとよくわかる。ファンタジーがカフカのように構想力を伴わず、論理はAをいうのにノンAという術を知らず、理想をいうのに理想をもってする。ゲーテが形象を重ね続け、一断言に達するに比し、直接的に理念が出てくる。箴言詩には事件を裏づけにした、ジャーナリズム的具体性がない。ワルターの箴言に比べ、政治・恋愛・宗教みな超越的だ。自然観には汎神論の生気が乏しい。これは皆ゲオルゲの晩年に見る理想主義芸術のタブーではないか。現代、神話や体験や自然を朗々と奏するのはこんなにむづかしいのだ。凡そこう人々は感じている。だが、カフカの構想、リルケの物象、ホーフマンスタールの比喻が、ダンテと同じ確実さで人をひきゆくだろうか。それらも又古くなるだろう。ゲオルゲの表現が古いのではなくて、ゲオルゲが抒情詩を歌うのに未熟だったのではなからうか。換言すればイデーが早く落ちたのだ。イデー創造が第一目標だったのであり、第一目標としての詩の醍醐味は斥けられたのだ。だが詩にこの目標がないのは熟れぬ実が落ちることだろう。未熟の果実のような自然観はどの現代詩人にも共通である。自然ははや熟さぬかのように硬直している。ヴァレリイはポエジエの乳房に干すまで飲み、拒まれて驚く。何の恨みからか肉は石化し、眠は拒み、乳は止る。彼女は「何と強くかんだのだろう、心臓が止るほどだ」という。われわれは又ホーフマンスタールのチャンドス郷の手紙を思い出す。そこでは全体と部分が、物と物が、どんな手段によってもつなげられないで、ばらばらにこわれている。前者ではほどほどにミューズ又は自然と外交的に、後者では沈黙と既成の言葉の放棄によってあらたな言葉を使い、創造すべきことが予想される。だがゲオルゲは違う。怒り、硬化している彼女と争って、まっすぐな精神で、脈打たぬものを甦らせると歌っている。自然に帰るには、この力をもってせねばならない。この原理は正しい。だがリルケが物に対する忍耐、カフカが存在に対する忠実、マンが生活に対する愛着が足りず、いわゆる詩的親密度が足りないのではないか？ニーチェのように、「ディオ=ゾスに見すてられたから、アポロに見捨てられたのだ」というが、寧ろその逆を強調すべきではなかったか？アポロ的な美が陶醉をひきよせ、もっと柔軟な線を引き、モーツァルトの音楽のように近づき難く厳しかったら、この正しい力の理想主義はもっと共鳴を獲たのではなからうか？自然が力によって甦る正しい原理を予言しながら、こういう疑問を残すのはいいかにも残念なことだ。躍動する自然に缺けたこの失敗を時代のせいにしてはならない。どんな詩人も

困難な時代を打開してこそ詩人なのだ。理想主義は実現不能ではなく、再生すべきものであり、成功しさえすれば詩を救うのだ。詩人はあくまで理想への情熱を第一前提とせねばならぬとゲオルゲは教える。それならどうして理想に親密性を与えうるだろう？これがわれらのうけつぐ課題であろう。敗れてもよい；自由に理想を歌うことから始めるべきだ、と詩人はすすめるのである。（1955）。

三 つ の 礎 石

——形象と小曲と箴言——

ゲオルゲは象徴的詩作により象徴美を歌い、又神を結晶させて一切の基礎を築こうとした。前者は審美的に、後者は理念的に聞えるが、決してこの二つをもって詩人を説明できたとは思ってはいならない。彼には耽美的なところも思弁的なところもなかった。彼はただ精神力を純化して根源に遡源し、神を基礎に芸術の更新を計ったのだ。前者は後者の前段階であったが、実はこの二つとも、第三の段階の準備だったように思われる。面をとれば又面があるように、第三の面があらゆる詩の背後にのぞいている。第七の輪をとってみるに、マクシミンに隠れて鮮明に浮ばないが、その両側にいろんな特色を持った詩集があって、年がたつにつれて読者の胸に意義深く甦ってくる。それらは最初マクシミンが遮っていたのであるが、よく見ると、意外にも詩の共有性、公衆性を指向している。彼は民主主義が嫌いだったし、大衆に我慢ならなかったので、選ばれた人々にところを捧げたように見える。だが時がたつにつれて、この推測に反し、おそらく彼の詩が現代詩人中最も深く、というのは亜流から離れて、堅固な国民性、公共性に根ざしていることがわかってくるだろう。ホーフマンスタールは、ドイツ語の高尚な文語と低俗な口語の開きが大きすぎて、そのために文学が阻害されることを憂えている。そして一般にゲオルゲなど、あらゆる詩人の中で最も高尚な文語を使ったものだと思われている。一寸めくっても詩句に死語の復活があるし、むつかしい言い廻しがあると人はいうだろう。だがそんな外見に拘らず、最も深いところで彼は国民的なのだ。ここでこの最後の面を解明することが重要な課題である。なぜなら現代詩でこれが緊急の課題であって、ゲオルゲがその方向を指しているからだ。便宜上後期の作品を表にして示すと次のようになる――

人生の絨毯 (1899)	{	序曲	A	第七の輪 (1908)	{	時代詩	D
		人生の絨毯	B			形象	B
						潮汐	A
						マクシミン	A
						暗い夢	C
		夢と死の歌	C			小曲	C
						記念板	D

約東の星 (1914)	序詩	D
	第一書	D
	第二書	D
	第三書	D
	合唱	D

新しい国 (1928)	神秘的ドイツ他	A
	対話	B
	箴言	D
	小曲	C

このうち A は理念的で、いわゆる神の結晶をめざすもの、B は形象的、C は小曲的、D は箴言的なものである。こうして晩年の四詩集を並べると、四つが四つ共並んであくまで追究されている。

序曲とマクシミンと神秘的ドイツのみが詩人の課題だったのではない。むしろそれを支えている形象性、音楽性、箴言性の三つの礎石が、彼の根本的な世界であった。詩の公共性を見ること、歌うこと、語ることにある。見える詩、歌える詩、述べる詩、即ち形象詩と小曲と箴言が三つの柱である。これを失った詩は、人の目を驚かせ、イズムを掲げるにたやすくても、長く強く脈打つ使命を持たない。人はいう、詩は極端に見んとする、或いは歌わんとする、或いは思考せんとする意志であり、働きである。そうでなかったら、どうして熟練した批評家の目に耐えられよう、又そうでなかったらどこに独創の余地が残っていようかと。だがこうして詩を書く限り、あらゆる効果は昇化して実らず、詩の不毛は癒えぬであろう。現代詩はさきに述べた三つの一致に帰るべきだ。これは伝統の分野に過ぎないが、この三つの伝統の沃野の中で精神が、何千年たっても独創と自由を失うことはない。精神はその時、目立つことがないが、その目立たぬ特質が大切なのだ。もはやリートは過ぎたとか、箴言はだめだとかいうのは、どぎつい効果を狙う映画時代の弁に乗って、自らの首をくくるに等しい。ゲオルゲにおいて三本の柱がマクシミンや序曲をがっしりと支えているさまを、一本づつとり出してよく探求してみると、小曲といい箴言といい、普通の安易な態度でとびつけるものではない。それはいわゆる難解さを帯びているが、問題の共有性はどれほど深く共有的ジャンルの精髓にふれ得たかにあるのだ。以下に三つのジャンルに排列される詩圏の外見的類似から内面的類似にと迫ってゆき、作品の系統的な解説を試みようと思う。

1

形象を表現する代表作、人生の絨毯と形象の二詩圏を構成する詩はそれぞれ異種の対象を持ち主題、表現、思想などから捉えられる聯関がない。ただそれぞれが自己主張することによって統一をなすので、この点マクシミンや小曲や時代詩とは違う。統一するものが主題や理念でなく、どんな言葉でも述べ難いとき、統一は最も困難である。確然とした統一原理がなく、しかも統一されていることを人生の絨毯の第一の詩が、どんな説明にもまさる形象とひびきとで歌っている。

この詩集では人と動植物のからみあい展開され、それぞれ向いあってもつれ、誰も謎を解けないのであるが、ある夜死んだ枝が本質を抱いて動き出し、考えているわれわれの謎を解いてくれる。絨毯は多様なものの一様式であり、抽象や部分や省略ではない。この一様式は統一者、詩人の全存在の表現である。それは飾りでも目的でも比喩でもない。ただ統一画であり、秩序画であり、精神の一点が分解されず不壊であるように不可分である。この謎は意のままに開かれるものではない。形象の方ではもっと甚だしく、人を寄せつけぬ近づきにくさがあり、一切が人を無視したように立っている。個々人の統一として形象という文字が考えられるほか、何ものも解説してくれない。これらは稀な人に稀にという香をより強烈に具え、詩人の精神の一点が放射状に吹き出して生み出したことを如実に感じさせる。並列的で組合せ的であり、数学性と絵画性を駆使したフーガのような前者に比べて、この詩集は力学性と彫刻性を駆使した立体形式であり、より力強く透明な統一形式を保持している。

このことは二詩集が表現不能のデモニッシュなものを形態によって表し、感性一般を運動と姿勢によって歌い、観念を容れない客観性を保持し得た証拠である。詩人は粗悪な理論によらず、厳格に冷たく操作し、純粹対象と化したのである。しかもこの形象が心を動かし、多くを暗示するのは、そこに情熱と理念、決意と思想など、語られていない多くのエネルギーが逆り出ているからである。個々の形象は作者を表象していないのに、作者自身を感じしめる。ゲオルゲは真に彫塑的な詩人で、音楽や詩形そのものが造形的であり、この点ヘルダーリンやリルケと全く肌が違う。前書で歌われているのは、特殊性の少ない、存在的な純ドイツ的な人間で、原始人、農夫、異人、王、若者、夫人というような題をみてもわかる一般性をそなえている。後者は特殊性をそなえている。後者は特殊性の多い、実存的な、可能的な人間、マニエール、アルガバル、聖堂騎士、反キリスト者、英雄などを歌っていて、万の中の一、形象の中の形象を捉え、圧倒的に奥行きと巾を持ち、若い時の形象性からどんなに遠いところに達し得たかを感じしめる。人はずっと手前の形象で諦めてしまう。このような形象性の意義は力の開示ということにある。彼は力の詩学者だ。真の形象は意図なき力の表現である。形式も精神も神もそうである。そして力のみが純粹だ。そういえばいかにも無目的で非社会的だが、前書は人間的な、後書は神的諸力を示そうとしているのだ。前書では序曲で暗示された団体観念が、普遍妥当的な力となり、客観化し、原始風景、野の友、小羊など地上的な力、民族的な力が讃美されたのである。これは Volkskräfte であり (グンドルフ)、Grundkräfte, Erscheinungsform (モルヴィツ) である。これに比して後書は die Kräfte der neuen Welt und ihre Träger を歌う (モルヴィツ)。それは精神力でなく、それを基盤として建設する力、更に深い胸奥の力を把握している。アポロにいとむ大地の力、若い革命の原動力、支配者、教育者を始め、人類の代表者が持つ偉大な力である。殊に弟

子と師、貧と富、真剣と遊戯などの対立する二つの力が、張り合って均衡を破る瞬間が描かれる。彼らは勇気や努力や正義を通じて祝福され、積極的な建設の世界に参与する。聖堂騎士以下の六篇は予言、教育、改革の行為を圧縮している。前書では美の根源をめぐる魔術を練っているのに、ここでは神の意志と世界が問題なのである。

こう考えると双方の差は、前書では序曲の、後書ではマクシミンの支配が強いところにあるといえる。天使の人間的形象やライン川への帰来、個から共有への移行などと即応しているのが人生の絨毯である。それは若きゲオルゲに接して過去を永遠化しているが、形象の方は老ゲオルゲに続いて未来を現在化している。前者は精神の、後者は神の段階にある。両者とも抒情や思考によって感覚や知性を酔わさず、易しさによって人につけこまず、ひたすら一人間を表現し、その最高の可能性を探り、実現する点で似ているが、前書はミュスト風の気分にとみ、敘事的である。物語る心が悠々としたしらべに乗ってゆく。この明るい、淡々とした四行四聯の詩と比べると、形象では種々の人物の対話が多く、劇への傾向が看取される。彫刻めいた詩に劇的なものが、瞬間のものに印象の持続性があり、最少部分のドラマの技法がある。詩の頂点をなす人物は絶頂に立って叫び、呪い、命じ、朗々とした歌となって空間を独占する。劇的で巨大な人物の言葉は、どこに誰がいるかに構わず、直接に読者に突進してくる：

太陽と血潮に酔って
石の家から走り出、
香り高い野に待ちぶせる、
美しい卷毛の神を。
彼は今この洞窟を
踊り廻る足どりで
歌いつつ嘲っている。

さあ 胸底から湧く
怒りを今日 知らせてやる。
このからみつく拳が
薔薇の身をしめつけてやる。
見よ 彼はゆく 子供の彼！
いざ 捧切れを忘れるな、
一打ちで土に叩きつけよう。

あっ 危い。彼の目から

光が烈しく射すではないか。
下界の暗くいぶる火に
争う時 私こそは
人の中の勝者だった……
ひるむな、このきらめきに！
その腕で勇気を示せ！

ああ 彼の目は光を投げる。
彼は掴み 私はたおれ
彼は足をふみならし
あえぐ私の胸にのせる
そしてほほゑみ 歌っているのだ。
太陽と血にめまいして
恥づべき死に 私は沈む。

この詩を見てもわかる。地の神と天の神、大地と太陽、ディオニソスとアポロ、闇と光の決闘が劇的に捉えられている。詩人はあらゆるディオニソス的な力を挙げて、アポロにいどみ、死んでも悔いない勇気を造形している。一人物でこんな劇的な緊張を作り出すのは、余程の力によらねばならない。ゲオルゲが二人以上の人物を登場させ、やがて劇——対話を書くに至る事情がよくしのばれる。劇詩も又形象詩の一つである。

形象には造形的な対話が縮合して形象詩になったものが多いが、対話では告白的な形象詩が発展して劇詩になったものが多い。晩年の作品では形象が内面的になってくる。人生の絨毯は Überfluß der Innigkeit (モルヴィツ) だったが、新しい国では Überfluß der Innerlichkeit になる。特に讃歌では著しくディオニソス的な振巾を増し、言葉の間、行の間に音楽的な流れが渦巻いている。こうなると形象性を表す詩が書けなくなり、対話という手段が要請される。ゲオルゲは劇詩を始めて試みたのではなく、青年時代からしばしば試みていて、特にマニエールなどは生涯の仕事であった。この本格的な劇詩が劇作家としての能力を語っているにかかわらず、彼はこの方向をせきとめて、純粹詩に徹し切ったのだ。もうドラマを書かぬ旨若い時の手紙に書いている。このことは散文についても言えよう。小説は時代史的価値があっても、役所の統計や日刊新聞のようなものだとも極言し、彼は筋や事件で心を奪う映画や劇や小説を一括して散文精神とけなし、それらの形式と効果の安易さ、習慣、機械性を墮落だとして非難した。「なぜ君は、はいとXはいった、それはある日のことだったなどという美にさからう慣行方式で内奥を披瀝せんとするの

か、君が欲するのは内奥の披瀝だけなのに」と彼は書いています。こうして捧げる文も批評の文も詩一本である。「甘美な市民精神が現実の使徒の無形式な賤民精神により、又後者が耽美主義により駆逐される」めまぐるしい時代に、見るものごとに、浅薄陳腐、粗野卑賤、精神貧困、医学文学、附随運動、衰退現象などと烈しい批評を投げつけねばならない。舞台の更生は俳優後退によるのだ。不純と安易と衰退、不恰好な装飾、毒々しい脂粉、失われた芸術感があるのみではないか。戯曲の根本衝動は昔のように個人を動かさず、物見欲によって保たれ、器官をもって器官から生み出されず、古代や近代の指定により、フライタークの技巧から応用された文学史的ドラマではないか。市民劇も神秘劇も同じだ。われらは「リズムミカルな創造物に声をしつけ、肉体に美しい光を浴さしめ、運動を言葉の厳しい随伴者として局限し、当分は小さい場内でできるだけ小さい対話をもって行わねばならぬ。もしドラマの更生がおこるなら、それはただリズムにより、詩人の生きた声によりおこるのだ。今日新作を上演し、賤民と半可通の混合体を審判席に招く者は、既にこれで芸術の本質にまだ少しもふれていないことを証明する（上村清延訳）。」ドラマ観は＝チェの烈しい言葉で終わっている——「君の主の言葉に対し詭弁的弁論を尖らせて磨きあげよ。彼もただ模倣と仮面の情熱を持ち、模倣と仮面の言葉のみを語っている。」このようなゲオルゲの小説観もドラマ観もたしかに詭弁であった。だが凡そ肉体のすみすみまで詩人であろうと決意する者が、文学に対しこれ程の詭弁と偏見を用い得ないで、どうして詩を創造し得ようか。

肉体と運動のための詩句を生み、模倣と仮面の情熱をはぎとらんとして、ゲオルゲは劇から一旦遠ざかり、再び力を得て帰ってくる。彼の劇詩は上にのべた目的に由来するものであり、常の劇のドラマらしさに缺けているが、形象と力の点ですぐれている。それは種々の世界観の担い手が衝突し、その意見と感じ方を展開するものである。詩人は言葉の対話性をもって、公衆とつながる場としての劇を書こうとしたのだが、詩人の公衆は理念としての、あるべき存在なのであった。それは既存の耳に歌いかけるものではなかった。それはどうあろうが胸中の国民性に奉仕しているのである。ゲオルゲはホーフマンスタールの劇作品を理解できなかった。ホーフマンスタールはゲオルゲを理解できた。理解できるのは賢明なことだが、理解できぬことも稀に偉大でありうる。なぜなら理解は肉体そのものではないからだ。この差が往復書簡に見られる。ホーフマンスタールにあるたちまちしたところは理解の弱味に起因するのだ。ともかく二人の決裂の動機の下に、ドラマの感じ方の喰い違いがあった。ゲオルゲの劇詩は世界観の簡潔無比な圧縮でありホーフマンスタールのゆっくりした、こびるような流れと全く違う。新しい国の中の対話集のうち最初の作品絞刑者は、自分の罪が徳深いものの存在理由になるので必要だとのべ、今日は罪人、明日は英雄であると信じて、悠然と断頭台に上る。この予言者、殉教者の姿は一番ゲオルゲらしいものの一つである。人が見つけた最後の龍は、ダヴィドのいう二つの神の恩寵のうち、低い方を

代表する。この対話は、大地のひそかな摂理である生産法則、究め難い生死の魔術をつかさどる龍を用い、人間が生産性の力を失う危機を歌う。ローマの隊長と主の対話は隊長の問いにいろいろな主の答を配し、信仰を失った人間の墮落を扱う。無信仰な者に奇蹟はわからない。今日燃える血の力が決定的な問題で、科学の害悪に感染した智は役立たない。隊長はどんな宗教でも知っているが、何の役にも立たない。彼は血が稀薄で、信ずる力がないのみでなく、陶醉する力もない。„Wer die Kraft des Reigens kennt, wohnt in Gott” であり、神と合一するには焰が、舞踏がいるのだ。聖堂炎上はこれよりも長い作品で、古い文化が野蛮な力の侵入によって滅びるといふ、古くはエジプトのペルシャ人、西ローマのゴート人、新しくはソビエトや中国の革命にくり返されたできごとを問題にしている。侵攻した王の形象は最も豊かであり、その口も額も老いを知らず、青年の体つきで、目は明澄、頬は若々しい。彼は被圧迫民族を古い文化の圧力から解放せんとする。彼は税の軽減を乞う商人にも食を求める女にも、飾りのない荒い言葉で相対し、女に溺れた同僚は切腹せねばならない。甘言に乗った母は隔離される。国民の中の美人パンフィリヤは文化の殿堂を保護するように請願に赴くが、全然容れられない。「松明と銅で君達を鍛えるためにきたので、自分を柔らげるためではない。皆は自分に何が役立つか全く知らない。君達をゆるめているものを、墮落した君達から奪いとるのだ」といって、彼は宝の積った神殿を焼き払う。死物に過ぎぬ文化は種族の心を圧迫し、重荷を負わせ、血と力を吸いとるからだ。こうして詩人の詩は世界を犠牲に自己完結を計るアルガバルから始まり、新共同体の、超人格的造形者といふべき反対軸で終るのである。

さてこれらの対話で目につくのは、劇的なものをできるだけ簡潔な形式で捉える技法である。„rein ellenmäßig die Kürze” と芸術草紙では書かれている。言葉がどれほど適切であって鋭い力——Treffkraft を持っているか、表現の正確簡素な必然性がどれだけ高いものであるかについて、モルヴィツはいろんな例をあげている。Tugend, die ich brach という言い廻しや Du hast nun was du haben kannst; steh auf und geh! のような結尾句が、どんな表現であるかについて、改めて言葉を費すのはおろかであろう。神については Unermittelt sind sie euch nie genah. Du wirst du stirbst, wess wahr geschöpf du bist erfährst du nie という風である。凡ゆる外部的な美化は毛頭もない。Aus den vier ecken / Schlagen die flammen hoch! というような短かさが、燃える神殿をまざまざと刻みつける。ザーリンは深い予言的なひびきでグンドルフが重く暗く朗読した日のことを回顧している。グンドルフはノルベルトににあてた詩を、リートを読み、聖堂炎上を読んだ。そして最後の Der Tempel brennt のところにきて涙が頬を伝い、声が出なくなった。ゴートハイムがこの場を和らげんとし、リートは心の年への、聖堂炎上はドラマへの転向を意味するのだといった。冷水を浴びたように、グンドルフはこの学問の

干渉に反論し、ゴートハイムは席を立った。そののちやとグンドルフは Ein halbes tausend-jahr / muß weiterrollen bis er neu erstehe と読み終えたのだった。この感動は学者の解釈によってではなく、音の力、言葉の力によるものである。牧人歌や心の年以來いよいよ磨かれてゆく、効果を狙わぬ最少限の表現が持つ威力に接して、グンドルフであってこそ、身にこたえるほど感じたのであろう。

2

このような造形的な精神による形象詩は、音楽的な精神による小曲（リート）と、常に詩集の両極に組合わされ、中央の主作品、例えば序曲から人生の絨毯と夢と死の歌に、マクシミンから暗い夢・小曲と形象に分流してゆく。この中間のものは二形式のいづれをも凝集統一して駆使し、そのため両者はやや影薄く見られる程である。だがこの両者はただ強大な精神のみが持つ特色を具えていて、軽視するわけにはいかない。リートといってもその音楽性は、単声の動きに対位法的な記憶音が結びつき、母音と子音が輕妙に響きあい、油断も迷いもない鉄の形式に包まれ、しかも優雅に静かに調子をとって進むのである。又既に見たように絵画性は殆んど彫刻的で、幾度か打った「のみ」の、堅固で滑らかな像を浮かべ、石の素朴さと無色を、矢で射、刀で切る力を思わせるのである。これは一方で彫刻的に、造形的に、他方で音楽的に、流動的に歌ってみようとする目的があったのではない。又音楽を追い、絵を追ひ、いくら走っても不能な努力に時を費したからではない。詩人が音楽や絵から富を奪うといっても大したことなどできはしない。詩は耳とか目とか、一通路によって知覚されず、双方を序とし、心の一点を終りとし、形式を言語となす限り、音楽や絵と全く別の態度で臨まねばならない。言葉による色と音の統合を徹底して示すゲオルゲの詩においては、どんなに音楽的なリートも形象にすぐれ、ハイネやゲーテとは違った、音楽性と干渉して音楽性以上である統一力の厳しい干渉を覚えしめ、又どんな造形的な詩でも、あらゆる角度からの音楽的制約が加えられ、造形力以上の力の情熱的で陶酔した干渉を覚えしめる。詩人の分極というのもこういう相互作用なしに考えられないものである。

それでは新しい国の小曲は別に考えるとして、夢と死の歌、小曲、暗い夢の三詩圏の分析を行ってみよう。これらは外面的詩形式が小曲に近づいているという点だけでなく、内面の不拔の精神が見る夢である点で、モルヴィツのいう世界の抒情的な把握という点で、一グループにして考察の対象にし得るのである。これらは世界を、外的なできごとを個人的に、主観的に、音楽的に把握るのであるが、そこに一種の夢幻性が漂っている。ここにいう夢はあくまで中枢の見る夢であり、神の結晶という現実を夢そのものとして歌うのを主眼にしている。夢は現実との遊離では

なく、現実夢というべき合体によりどこを求め、かえってはっきり現実を理解せんとするのである。彼の夢は必ず現実のあとにきて、より完全に肉化してゆく。序曲ののちに夢と死の歌、マクシミンののちに暗い夢と小曲が歌われるのだ。極端な緊張ののちに生理はゆるみ、吸う息は吐く息に移る。烈しい能動後に飽和した魂の情熱はむしろ空白になり、受身に転ずる。弛みも又美しく、精神の別種の富を発見してくれる。意志は堅固な造形を止め、音楽のスケルツォやメヌエットのように流れゆくことを欲する。彼が好んで用いた夢という状況はこのような特色をもっている。しかしこれは彼の全詩集に見られるもので、集我と放我、現実と夢の転調は、躍如としてあらゆる作品から顔をのぞかせている。けれどもこの三詩圖の夢は天使とマクシミンのあとにきて、大変力強いものになった。モルヴィツは夢と死の歌を das hymnische Lied（讃歌的小曲）に近づいた詩だとほめている。特に終りに近い詩がそうなのである。リートが讃歌的になったというのは、現実を直接記述せず、表現対象をとりまく Luft（雰囲気）を把え、聴者に作用しながら心に das Reale（現実）を成長させるということである。たいていの詩人は逆に現実から出発し、その再現が das Atmosphärische（雰囲氣的なもの）に終わってしまう。この讃歌的小曲、Luft を把えて das Reale を生ぜしめる魔術は、自己の心については易しいのであるが、ここではそれのみでなく自己以外の対象に及び、そこで讃美が行われている。それらは意識して、自己を把握しうる現実からほどこき、そうして満ち満ちた音から、一見夢のような形象から、新しい世界の誕生を暗示しようとするものである。高度の世界体験ののちに夢を見、夢そのものを歌って又世界体験に帰ってゆくというようなのが、これらの詩集の精神なのである。ここでいつものように力説しておくが、主観である自我は決して伝達されず、音や色がその宿命を助ける。どんなゲオルゲの形式も自我の客観化であり、明析と客観性を追究した結果なのだ。だからリートを書いたのは、難解のそしりを逃れ、堅固な形式を脱したからではなく、又民衆性や通俗性に必然性を求めたからでもない。やはり若きゲオルゲからの形式が脈々と流れ、難より易へ、個より衆へ、客観より主観へ、形式より感情へと移行するオートマチズムを痕跡だに止めていない。夢やひびきの世界にあってこんなに精神性を具え、感覚や主観の立場にあってこんなに清らかな形式を失わぬことは、特筆さるべきことだといえる。

夢と死の歌は夢見る力によって歌われ、グンドルフによれば暗黒への犠牲であり、架空の園に見られた投身、心の年の悲しい舞踏と同じく、暗いもの、母なる国、大地への回帰なのだが、それらより遙かに大きくて普遍的な、展望の利く暗さ、根源、カオス、宿命へと迫ってゆく力がある。精神の内奥へ目を向けうるのは夢と死によってである。空間のない夢のように、時間のない死のように精神の根源は厳存している。序曲の、外から創造する法則や、人生の絨毯の、外に自己を出す形象とは別方向の世界がある。いわば進む方向に対して還る方向があるのだ。精神を形象や

法則で満たした後に自由に遊動せしめ、空間と時間の凝集状態を解放し、理念と形姿の世界を響と色の世界に変える時、対外的な能動性は全く失われたかに見える。精神は花や雲を見ているが、造形せんとしたり、法則を把握しようとしたりしない。それは受身の空白であるが、ただ夢見る力となって根源に目ざめ、暗い夢のカオスから言葉を伝え、デイオニソス的な祝祭裡に詩人の根底を祝福するのだ。この詩の現実は見られた内容でなく、形態や理念でなく、ただ夢見ること、その力自体なのだ。ここでは形象として意識するよりもさきに、言葉が浮遊してくるのであり、この逆だった形象詩とはよい対照である。意味と形象があとで、先に音楽のみがある。その音楽は一瞬に全身に全体を感じるのだ。第七の輪の暗い夢はこれと同様なのだが、マクシミンの段階にあって、より神的な干渉が強く、一層夢は大胆で、弛緩の度も烈しい。四行四聯が二十四篇という夢と死の歌の定形をはづし、波打つひびきは制約を知らず、舞踏は時を忘れるかのようである。思い出、花々、暗い空気、華美な幻想、苦悩とあきらめとおののき……一切は遊動の連続で、生きつくした昔の夢である。「夢の翼よざわめけ、夢の琴よ鳴れ」という詩句は巻頭の第一行だが、モットーだとみなしてもよい。だが詩人は自己の行為を統制し、限界内で夢見たのだ。どんなに自由でも神的な力が干渉している。夢が深ければ深いだけ、彼は神によって酔うので、決してロマンチックに、精神の大地を離れて酔うのではない。これらは論理的発展を持ってはいないが、モルヴィッツのいうように、感情（Fühlen）のひそかな段階に応ずる関聯を持っているのだ。この夢の暗い国から浮び上って、明るいところに一段と近づくのが小曲である。遍歴詩人の歌、悲しい舞踏、夢と死の歌を次ぐのがこれである。マクシミン体験を経て、より堂々とした、情熱的な響きになっている。ここで詩人は純粹なひびきの世界（die reine Klangwelt）に入ってゆき、あらゆるリートの前提、「漂い残る憧れ」から造形し、自己を流動化する弱みから救い出すのである。巻頭のひびきが最もよくその本質を表している――

Sterne steigen dort,
Stimmen an den sang.
Sterne sinken dort
Mit dem Wechselsang:

Dass du schön bist
Regt den weltenlauf.
Wenn du mein bist
Zwing ich ihren lauf.

Dass du schön bist
Bannt mich bis zum tod.
Dass du herr bist
Führt in not und tod.

>Dass ich schön bin
Also deucht es mir.
Dass ich dein bin
Also schwör ich dir.<

マクシミンの死による悲哀から出発して、こんな境地に詩人は自らを救い出す。マクシミンは全

く詩人のものなのだ。憧れも情熱も愛も、ここに淨化されて、ただ神と輪舞するのである。この詩園の音楽性はこの詩が示すように単純で、夢見ることはいよいよ多様である。若さ、軽み、明るさ、柔かさ、素朴さが溢れ、英雄の気分と国民の気分が一つにとけあう可能性が見られる。詩人は英雄と国民の媒介者としての役目を小曲のしらべでも引受けるのである。

しかしその使命は新しい国の中の小曲にもっと明白になる。全作品の最後をなすのは十二篇のリートであるが、これらは民謡というに応わさしい特質を具えている。これらは国民の感覚の最も単純で深いものが音になったのである。これらは Volk の制作ではない。神を人間に奉仕させ、呪縛し、外に働きかける力強さを経た者こそ、浪漫的ではなく現実的にリートを果たしうるのである。日常性の背後にどうして永遠を獲得するかはこのことにかかっている。詩人は国民のすぐそばに在る者であり、あらゆる人に眠っている、初めも終りもない永遠のメロディーを理解せねばならない。単純自明な素材と音であるだけにフォルクスリートは大変むづかしい。リルケは世界内空間の課題を押し進め、言語を非常に内面化し、一見新鮮な結合を作ったが、そのためにこの課題を忘れ、ホーフマンスタールは繊細化による審美性と平滑性に吞まれ、感覚の波に浮沈してしまった。ひとりゲオルゲはこの課題を最も力強く、遠いところから、マクシミンの建設からなしとげたのであった。しかるにホーフマンスタールはゲオルゲ篇のドイツ詩集から Volkslied 的なものが省かれているのではないかと問う。ゲオルゲのリート観はそれに対する返答に明らかであるが、そのほか芸術草紙にも次のようにしるされている——「あらゆる芸術はその源泉を国民の中にもっている、というようなことは自明陳腐なことであり、むしろわかり切った嘘なのだ。芸術は一国民最高の表現である (Kunst ist höchster Ausdruck eines Volkes)。芸術は腹を空かした者のためにあるのではなく、肥った者のためにあるのでもない。国民——その課題は技術的な完成などなどのある種の根源的能力の育成にあるのだ。」ゲオルゲは Volk の力についてこのように深い信頼を抱き、その最高の表現を生み出そうとしたが、同時に民謡のオートマチズムに深い疑惑と警戒を忘れなかった。人はリートとって自らメカニズムに墮している。自由律とってメカニズムになった A・ホルツと同じである。だから若干のゲーテとハイネの詩は範とするに足りない。「十六・七世紀のリートは他国民では old songs とか vieilles chansons とか名づけられているが、これらはそれでよいとして、ドイツでは混乱した総合概念に墮している。フォルクスリートは町の流行歌で、今日成り立つものと少しも変らぬ詩法で作られたとか、有名無名の作者の詩が軽快な曲を附せられて始めて流行したとか、その魅力が伝承の不完全さにあり、それがかえって陳腐さをカバーしているとかいう種類のものになっている。」ドイツ人はわかりもしないのに詩の Natürlichkeit を口にする。だがわれわれは真の Natur を胸の底から生み出すのだ。平板な用語を避け、単純強大に、素朴剛健に、古い自然をとりもどすのだ。この更生は

神からでなくてはならない。最も複雑困難な歩みを一直線に還元し、マクシミンや天使の体験を一本の笛に鳴らす者は、ひとたび神を見た者でなくてはならない。ゲオルゲのリートは晩年になるとみなそういう還元作用を秘めているのだ――

火のように赤い玉が 静かに落ちてゆくと
海辺の砂に憩い あの客を待ちこがれる。
このころ涙は荒れ 花は塩を浴びてしおれ
この果ての見知らぬ家に 誰一人止ってくれない。

光る手足明るい目の 金髪の子は
踊り歌い あの舟の うしろに消えてゆく。
彼の前をうしろを見る。彼はだまってゆく。
私も言葉なく あるのは見る楽しみだけだ。

友は一人もこない。かまども屋根も清め
網をすべてつくろい 台所も居間もととのえ
岸に坐して待つ、こめかみは高鳴る、
あのブロンドの子がこぬなら 生きる甲斐もない。

ある漁夫の歌であるが、肉体の神を待ちぶせる詩人の心が、ロマンチックな憧れでなく、充足美のうちに捉えられている。そのほかいくらでも例証できよう。霧のような肌をし、金髪であり、太陽、月、山などと呼ぶ者の住む国に行き、何年後に帰った男は人から相手にされない。しかし「ただ子供のみはその歌を聞き、しばしば彼のわきに腰を下ろした。子供らは彼が死んでも、ずっとずっと歌い続けた。」このような詩は詩人、即ち Volkskraft に富む者がどういう決心を持っているかをしのばせる。Du schlank und rein wie eine flamme で始まる最後のリートは、軽快さの中に殆んど神秘的な神々しさを秘め、詩人がリートで何を表現する段階に達したかを示してくれる。

3

箴言詩が後期に占める位置は意外に大きく、全作品の半ばに達している。小曲が民の声として民族の血となっているように、箴言もドイツ人に滲み込んで行ったジャンルである。箴言は古来ドイツ文学に多くの傑作を残していて、そのみで文学史に残る重要な作家もあるし、最大の詩人と仰がれるワルターやゲーテも実にたくさんの箴言を書いた。箴言は言葉の根底の一つとしての述べる力に基礎を置き、人の心を折にふれて奮い立たせたり慰めたり教えたりしてくれる。古い

文学では祈りや呪いや恋から、旺んな生活意欲から箴言が発生し、文学の重要部分を占めていた。さてゲオルゲが箴言詩に手を出したのは記念板からである。それまでは頌歌や心の年の中に見られるが、本格的なものではなかった。だが彼の作品には最初から小曲と並んで箴言の要素が濃厚だった。この伝統的なジャンルは彼の血の中に深く眠っていて、どんな詩においても根本的なひびきを形成している。Lied と Spruch はいわば彼の Urpoesie なのである。ゲオルゲの単純な簡素な民謡風のリズムと直接的で短い箴言風の断言をよく理解しておかないと、ゲオルゲがわからなくなってくる。親しい友達でさえこの点で詩人を誤解している。ヴェルウェイもレヒターもコメレルも、ゲオルゲのリルケやホーフマンスタールと違って、一見十九世紀風の詩句を理解しなかった。のみならず戦後も、Wer einmal die flamme umschritt / Bleibe der flamme trabant という詩がホルツェンによってけなされているが、これも、彼がこの詩句の小曲と箴言の二性質に厭悪を覚えたからである。ここでは歌う心が脈打っていると共に強烈な教訓があり、しかもそれは古くさいのでなく、再生であり復活である。この傾向は第七の環に急に展開されたようだが、そこに至る迄に時代詩があり、箴言詩の展開に至る前の地盤をつくった。そんなに重要な役目を担う時代詩は、それならどういう本質を持つものであったか？

時代詩と記念板は第七の環の両側にあり、時代という共通性で対応している。前者は集中的、後者は発散的であるが、時代概念が露見される点で共通である。非存在としての時代観念を知らぬ詩人であると思われていたのに、ゲオルゲは内界が整うにつれて、時代の虚妄に対する態度を決めるようになる。時代など運動を成就する時間でなく、曖昧な抽象語であり、目に見えるにしても物価の変動や人の心に現象する俗悪なイデーではないか。厳正な精神が直感すべきものであろうか。それは精神から外に現象するものでなく、外からきて人の表面に附着し、心奥まで届かず、内部の光のないとばりのように粘着し、広漠と全地球を覆い、心はそれに屈服するだけなのだ。時代とはそういう病いで、精神の自由を威嚇し、大宇宙との関係を絶つものなのだ。どんな天才もその支配に服し、満足して坐すうちに努力と創造を忘れてしまう。もし時代ということがが理念として尊重されるとすれば、時代を生き抜き、変革し、利用する人物の所有としてであろう。単独の精神と遊離した時代ではなく、それと対決せしめられ、それに批判され、建設される時代である。時代の侵入を島のように防いできた、時代に無智でなく敏であり賢であった詩人は、今や時代への復帰を行う。それは時代の中へでなく、時代の上へ帰るのだ。こうして詩人は詩人以上となる。時代に乗り、波にゆられ、機械化するのも、波を利用して浅薄な目標に転々とするのも詩人のよくするところではない。防禦、持続、良識、閉鎖性は行為への途であり、目標ではない。行為というのは、いつまでも想起されるものとされぬものの二つを正しく識別すること、この人間に過ぎた課題を最も普遍的で客観的なものによって果たすことだ。時代詩は神の精神によ

って過ぎ去る相を過去のものとして拒み、反復して胸を去らぬ相を永遠となして肯い、白日のもとに過去と永遠を歌うのだ。何が生まれ、何が滅びるべきかを「時代の腐敗がむしばむところに高く炬火をかかげて」見究めるのだ。詩人の炬火は神の視覚で、千年の歴史を宿し、「涙と夢で重い石、千年の王のまなこであり、われらの時代を嘆いて訴える」のである。時代詩は神とわれらのまなこの象徴だといってよい。神と一つである信念で永遠と忘脚の二相をわかち詩人は、神から一切の価値を奪い、「ただ満々とたたえる焰を希う」。この焔乎とした胸の火はどの詩にも回帰し、「太陽や星の至高の愛の輝き（ダンテ）」となり、「神聖な空間（ゲーテ）」となり、「肉体の世界の創造者（ベックリン）」となり、「至高の血（古代世界）」、「われらに空気を贈る生きた詩人（フランス人）」、「あらたな愛、過去の偉大な帝王、言葉と形姿のために死ぬ者、絶壁に砕けるを厭わぬ殉教者……」などとなるのである。汲めどもつきぬこれらの詩は、神殿を建てる列柱のようだ。これらは同時に、高貴な血を失い、信念のない者に、捉われた俗物に放たれる矢のようだ。その予言はウォルターズのいうように詩と一如の境地にあり、詩人はグンドルフのいうように世界の火（Weltfeuer）である。予言詩人の裁くロゴスであるこの火は、純粹感覚と行動の表現であり、怒りなどの一感情に局限されない。ここでは感覚が感覚を透過し、行動と表現に送り出る。こういう状況では進歩退歩も復古もない。彼は＝エーチェに對し、静かに待てと歌いかけ、時代にさきがけたのを残念がる。この永遠の場から身心をあげて見るなら、時代の前もうしろも余りなく見渡せるのに、彼は時代の野に降り立って血の冠を着ているのである：

重苦しい黄色の雲は丘に行きかい
冷い嵐がすさぶ。それは半ば秋の
半ば早春のさきふれか。ああこうして
これらの壁は轟く者 塵と騒ぎの
何千人の中の一人をかくまったが、
ここから彼は平原に、死の町に
いまわの鈍い稻妻を投げ
長い夜から永遠の夜に落ちた。

「蒙昧の徒は野を駆る 群を追うな、
水母を刺すな 雑草を切るな、
しばらくつつましく静かであれ、
獣の群は君をほめてはけがし
腐臭の中に身を肥しつづけ

君を圧死せしめる。だが彼らは独り
亡びる者だ。」……しかも君は立った、
時代の前に血の冠を着た一人として。

解放者よ 君の不幸は極まる、
ひどい宿命の重荷にあえぎ
あこがれの国の笑いを迎えず、
神々を創るや 捨て去って
なぜか憩いと建築を喜べない。
君は隣人を心に殺して容れず
やがて飢えて 隣人をふるえ求め
孤独の悩みに耐えず 叫ぶに至る。

そこに道はなく ただ氷と岩と
怖しい鳥の巣だ。こんな危機に
愛が閉ざす仲間に身にかくまえと
祈り告げる私は 遅きに過ぎた。
今厳しい 悩みを経たわが声は讃美し
青い夜空に 明るい波に鳴り渡る、
その声は あらたなこの心よ
語らず 歌うべきであったのにと嘆くのだ。

この詩の中に転機を迎えたこの頃の詩人自身がよく出ている。ニーチェがしたように語らず、歌わねばならない。しかも裁き、予言し、語る宿命にある人が歌うとすれば、歌と語が一如になるとすれば、形象によってでも小曲によってでもない、箴言詩によってである。血なまぐさく戦わず、建てては崩さず、常に着実に歩み、小人数のクライスに生き、しかも時代と対決するには箴言詩があるだけだ。自己中心的なこの詩人にはシェクスピヤの客観性はとてもないし、ダンテの敘事性は時代の統一原理がないのでまとめ難いし、ヴァレリイ、ホーフマンスタール、エリオットのようなエッセイ活動も嫌いだし、リートでは能動性がないし、形象でも間接的に過ぎるのだ。こう考えてくるとゲオルゲにおける箴言詩の重要性がいよいよ目立ってくるだろう。

はたして第七の輪の最後にある記念板はその題からエピグラムの本来の意味、石にほりこむものを示している。エピグラムは極く短い、簡潔な形式で本質的な事件をしるし、あらゆる時代に残さんとするものである。飾りのない、刻みつけるような詩句がエピグラムの内容をなし、それ

はうつろいゆく時代趣味からかけはなれていた。後世この短かさが遊戯的なとげとげしさに変わり、興味のある言い廻しに墮し、具体的な圧縮を失ってしまったが、ゲオルゲのエピグラムはゲーテのエピグラムが内面の要求によるものであったように、いなそれ以上に厳しい、真の伝統に立ち帰ったのである。これらのエピグラムはやはり秩序づけられている。第一部は知人に向けられ、これまでのものに比しひびきが苛責なく、思想の統一度が高く、形象が不動であり、より凝縮された心の描写、一定の意図が閉じこめられ、すべてが個人的なもの以上の一般的な法則と結びついている。これらは友達との関係から生じたもので、クライスの解明に重要資料となる。これらは大変客観性に秀でて、すぐれたものをほめ、誤ったものを正し、腐ったものを除き、精神的な広い空間を友達との間に作って生きたゲオルゲの生涯を解く鍵である。讃美、教訓、追憶、イロニー、信念、悲哀、喜びなどいろいろであるが、特にイロニーや徳の讃美は詩人の晩年の状態をよく語っている。第二部はエピグラム本来の意義、国民的なものに進む。けれども同じ国民的なものでも人生の絨毯の *heimatlich-episch* (自国的・敘事的) なひびきに比し、*prophetisch richtende Strenge* (予言的・判決的厳格さ) が目立っている。未来の像を浮きぼりにするために出されるドイツの町、ドイツの文化は統一的な圏をなし、その雰囲気 (*Luftkreis*) が風景の聯関を明析にし、風景が内面の力によって外面に展開される。ライン川から第三の王冠、哲学や音楽に次ぐ造形的なもの、文学が生まれよう。その時＝ベルンゲンの宝は金色に輝き、パーゼル、マインツ、ケルン、シュトラスブルグが新しく甦る。その時ラインはプロシヤの国旗の赤さびと灰とタールのような濁った精神を海に流し、緑なすぶどう畑を育てる。このようなライン箴言集に続いてレンブランを始めとする精神を例に、すぐれたドイツ人が記念される。いづれも造形力豊かな人々である。又それに続いてボンやウォルムスやアーヘンが歌われ、ベートーベンやルターやカール大王が考えの対象になる。又ヒルデスハイム、クヴェドリントブルグ、ミュンヘン、バンベルクなど由緒深い町がきて、それと対照にベルリンが、その雑踏、精神の無力、神の捏造が批判される。第三部は世紀の変わり目にこの作品ができたことをのべ、広い視野から世界大戦や偽善的な指導者を予言している。これらは世紀の箴言 (*Jahrhundertspruch*) という題の箴言六篇から始まる。「最も遠いところから革命がくる」という有名な箴言もここにある。

記念板に比べると、新しい国の箴言集は口から口に伝授されたように形象性に乏しく、裸のままだといいたい。これは讃歌ができた晩年の段階に応ずる箴言で、記念板の烈しい造形的意志に比べ、内面からこうこうと湧く泉の清らかな音のようだ。これらも個々の場合をこえ、体験から普遍妥当なものに進もうとしていて、先の箴言と変らない。最初八篇はこの点で著しく、個有名詞、献辞を缺いている。これらはすべて愛する心が愛される者に、師が弟子に、指導者が従者に向ける秘めた告白である。奥深い愛の秘密が殆んど口でいえない人と人の関係を歌い、直接的

な感情で相手の深みに迫ろうとする。こうして心と心とを一つにとかしこむのだ。ここでは老人の愛が、親しみやすいものがひめられてわれわれにほほえみかける。これらに続く二十数篇は若い人々に与えたはなむけばかりで、法則、運命、摂理、夢、浪漫性などなどあらゆる人生の機会に作られた四行詩が続々と歌われている。例えば戦争に夢中のウォルタースが戦場にゆかぬ若者をそしると、Vorm Herrn gilt gleich der in- und außen-krig（止まる者も征く者も主の前では同じだ）と歌い、いたずらに詩句を多産する者がいると、Doch weiser noch wem auch als bestem spieler manchmal es frevel deucht: an harfen rühren（しばしば最上の演技者も琴にふれるのを冒瀆と思うがよい）と歌い、無理やりに能力以上に背のびするものと Viel mindren（rang hat er）nicht wer dess bewusst zufrieden am platz dient den das gesetz beschieden（高きを知りつつ満ちたって、法則の引いた場所内で働く者もすぐれた者だ）と歌った。何十年も後にこの巻を開く読者さえ有難いのだから、その当時直接に交った人がどんなに感銘したか想像できよう。何年か後に実を結ぶ種子が土の中に落ちたように受けとられたことも一度ではないだろう。本当の詩は人の心にまかれて実る師の力を持ち、分離した人々を橋渡すものであり、「時流の冷たく分つものを再びつなぎあわす」のである。ゲオルゲこそこういう詩でクライスを維持できたのだ。こういう箴言は詩の根源、時代詩からうけついで立法者の声を持ち、決して人に無関係な第三の声ではない。これに次いで七篇の寓意詩（Sinngedicht）がくる。宗教者にふれて Ich war bei ihm • er hatte noch den mund nicht aufgetan / Da wusste ich schon: sein himmel ist nur schlimmer scherz（彼が口をあけぬさきから彼の天国がふざけたものだとわかった）といい、学問にふれて Lies hör in allen schulen • unklüger kehrtst du heim als heut du gehst（学校で読み、聞き、今日より愚かになる）といい、教訓については Dein rechter lehrer bin ich wenn ich liebe / Du musst zu innerst glühn — gleichviel für wen!（誰の為かは問わない；最も深いところで燃えよ）と歌っている。そのほか目がどろんとし、口がしばみ、額が狭くなったと君はいうが、それは肉体を描いたのか心を描いたのかわからない位だといって、精神と肉体の象徴を説いている詩など注目に値する。これに次いで八篇の戦死者に寄せる箴言集があり、大戦で死んだ若い友を悼むのである。大きな悲しみにひきさかれた詩人の傷は、詩句の表面に写されていない。ああという感嘆の声もなく、平静さそのもので板に、墓碑のように刻まれている。これら有徳の士に対して、残された人の使命はどんなものであるかを刻みこんでいるものもある。又戦死者の友情を語り伝える対話もある。

こんな緊密な人的関係を思うならば、約束の星が小数の人に考えられた秘密の書といわれるのも尤もである。この最も大規模な箴言集を考えるなら、詩人の箴言についての問題は全部氷解するだろう。だが人はこの書から顔そむける。ここには一寸の疑いもなく、われ信ずという世界し

かない。だがわれわれはどんなに多く疑うことだろう。こんな時信念の山々に接するのは何といっても苦痛である。われわれはどこをでも通過し、どの人にもどの思想にも微笑し、何でもわかったと思う程賢明だから、このような信念を遠まきにして笑い、その可能性を定着しては誤解し、この書が宗教臭いとか、祈禱書だとかいう。彼の信念は宗教でも知識でも思想でもない。それは血であり、力であり、生命である。それは彼の胸中の焰である。彼は何をかを先づ問わず、焰から直接に断言し、建設する。この書は理念や知性で断言しているが心の年は感性で断言していたなどいって、ここで首をふる人がどんなに誤っているかを知るべきである。両書の根底には信念があり詩があり、ただそれが何に向うかの差があるだけだ。詩が理念や教訓を断言したから、こまやかなところがないとか、感覚が鈍いとかいうのは浅い考えだ。凡そこの詩集を愛読できない者はきっとゲオルゲを愛読することができないといっただろう。理念をなぜ散文で書かず、歌うかを知らぬ者は、理念をなぜ肉化せねばならぬかを知らぬ者だ。

約束の星は序九、結尾一の間に三十篇あての三書があり、各書は十篇あて三部に分れている。これは桶に水が注がれるようで、十箇の桶に水が満ち、それ以上は溢れ去り、表面張力でみなぎっているさまを思わせる。こんな旺んな詩はこれまでにない。滴る水の美でなく、開放された水の急流である。ダンテの神曲のような一写千里の横溢性とそれを堰く統一力は、名人の自由を語るといって過言ではない。これらは思うままに走って巨匠の内形式にそむかない。そういってもこれらが即興だというのではない。一篇一篇長年月を費したのだろうが、それらの詩から詩への時間は、この流れの速さや連続性を左右せず、日を多く費すとかえって流れの力が強まるというようなものだ。詩人が一状態に真に永くひたり切ったからこんな横溢性と統一性を獲得できたのだ。これらは心の年と全く同じで、構想力と形式の点で、グンドルフがいうように、ひとり心の年を思わせるのだ。あの白紙の精神がここに実現され、自然を見ることに代り、理念を直観することが、概念・体系・筋書・思想なしに示されている。われと自然、われと理念という風に汝が違うだけで、機能は同じだ。前者では心と四季が一如になった時、具象としての対立存在が心と分離されぬ形象となる。後者ではすべてが精神の具象、精神が自由に寄せ、欲するままに用いる形象である。心的状況の不明瞭さを救う形象が、至高の理念に従う。これは形象でなく神の書だ。世人がこの象徴に何ら魔術を感じないのは、素材と感情に禍いされ、精神を楽しめないからである。ここではマクシミンを承ける若さが脈打ち、春の雰囲気がある。いや一種の魔術が神と精神を、マクシミンと詩人を結びつける。偶然を捨て、必然を獲、存在そのものとなった精神は、空白になり、想起された理念を受ける。彼はこれをとらえ、直ちに表現に移す。彼はこの操作の連続性に耐え、又理念と一つになり得なければならぬ。そしてその理念は自らの肉体であり、現実の身が理念になり、理念が現実の身にならねばならない。マクシミンと一つになる情熱は、その

対象を失って以来、こういう方法で肉化して、胸底から生産するのだ。マクシミンが宿命となって力強い形象詩が生まれ、小曲が創造され、更に箴言が甦るのであるが、殊にここで目立つのは、烈しいエロスである。詩人とマクシミンが結ばれるのもこれによるといえよう。この作品が神品であるのはエロスが大きいからだ。いかに豊かでも知識や思想は詩集を担う力ではない。さてこのエロスはグンドルフがいうように、中間におかれて第一第三の両書を統合している。この愛とか情熱とかいうにしては余りにもひめやかな、デモーニッシュな力で、この神と自我の媒介者が、エロスが、神をひきおろし、人間を高めあげ、人の中に高貴なものを育成し、人を人以上に形成してゆく。詩人は集中的なエロスを強大簡潔な規矩に乗せ、祝福のほか何物も欲しない。彼の詩は処女詩祝福に始まったが、今や百篇の逆り出る祝福に終る。

信念の奥には、自己の一点から対象の一点に迫り、自己の一点を消し、対象の一点と合一する、象徴作用をひきおこすエロスがあったのだ。この状況はマックス・コメレルがゲーテの教訓詩についてのべたのとよく似た生の状態 *Lebenszustand* に基礎を置くものである。だがそれについてはもう充分であろう。ここではモルヴィツののべるままに、表現の形式からこの書を解明し、箴言詩について再考してみよう。ドイツ詩は押韻を用いないとき、それなりに理由がある。新しい生とその法則を書きつけるこれらの詩篇の目的は、思想をできるだけ直接的に鋭利に把握し、一人よがりの解釈をしめ出そうとするにある。こんな時形象や意義を多様に暗示する韻は用いぬ方がよい。又言葉の結び方も形象ではなく、言葉自身の力、叙述の力によらねばならない。形象は空想に余地を残すからである。これらの言葉は表象を刺戟する手段でなく、それ自ら終局目的であり、寸鉄人を刺す具体性である。ここでは単純で飾らぬ言葉が自らの力だけで並びあう。これらは直線を上下する表現ではなく、思考の核を最短距離で旋回する。又それは終りも始めもない、限界がありそうでない不思議な空間にひびきあう。「永遠に矢のようにまっすぐな意志で、輪舞に、円環に導く」と歌われているように、この空間を創造しうるのは詩人のみである。彼のみが陶酔し、輪舞し、生きたこのような箴言形式と結合し、これまで限界の彼岸にひらかれていた思想を形成し得るのだ。この現象は古代文化諸国民の立法に見られる。ここで法律は同時代人に先がけた唯一の精神から生み出され、しかも内奥からリズムカルに生まれ出るのだ。リズムはどの人にも脈打つタクトであり、この誰にもある内面尺度によって、外界の尺度或いはリズムを呪縛し得るのだ。詩句に表現された魔術的効果の基礎をなすのは、このようなリズムの生命であり、これは古代ドイツの呪文 *Zauberspruch* に見られよう。このような詩句はいやいやでも身心に働きかけ、遂に聞き手の行動が法則のもつ内的リズムに強いられるままになる。だからどの国民においても、偉大な国民的性格を決定する詩作品は、子供の時から暗誦されるのである。こうしていうまでもなくモルヴィツは、「ゲオルゲの箴言は、ドイツ国民の性格として、声として、暗

踊を強いる響を持っている」といいたいのだ。そしてそれがゲオルゲに学んだすべての人の忘れ難い体験なのだ。その魔的効果と言葉自身の力は箴言のみでなく、既に見たように小曲や形象詩からもわれわれに衝迫してくる。亡命してニュージーランドで淋しく生涯を閉じたウオルフスケールが、その悲痛な詩集をゲオルゲの箴言で飾ったのも自然なことだ。現代どこの国民もこのような声に不足している。それが必要であることがこれほど忘却された時があったらうか。こうなるとすべては個人の声である。ユニークな工夫に満ち、いろんな主義と傾向を持っていたとしても、ばらばらの声、亡びゆく声である。この声でどうして国民の耳をひきさらい、又訓練することができよう。国民のひびき、リートと箴言を基礎に歌ったゲオルゲは、ワルターやゲーテを継承しつつ、新しい国民のひびきを生み出した。素朴の時代が過ぎたかに見える今日、この自然のならいが再び帰ってくることを確信し、この現代詩人の中の異端者を私は称讃した。既に向うから、冷脚した時代でも燃えるような声や氷のような声で、今こそ国民の耳に歌を吹き込めという予言が、響いてくるように思われてならなかったからである。(1952~1955)

主 な 文 献 (*印は重要なもの)

- H. von Hofmannsthal: Gedichte von Stefan George 1896 (Über Hirtengedichte)
H. von Hofmannsthal: Gespräch über Gedichte 1897 (Über Das Jahr der Seele)
R. Borchardt : Stefan Georges siebenter Ring 1909
F. Gundolf : Stefan George in unserer Zeit 1913 (In „Dichter und Helden”)
*F. Gundolf : Stefan George 1920
G. Simmel : Stefan George u. a. 1922 (In „Zur Philosophie der Kunst”)
E. Landmann : Georgika Das Wesen des Dichters Stefan George 1924
*F. Wolters : Stefan George und die Blätter für die Kunst 1930
W. Scheller : Stefan George 1934
*E. Salin : Um Stefan George 1948
*E. Morwitz : Die Dichtung Stefan Georges 1948(Erster Druck erschien 1934)
*R. Boeringer : Mein Bild von Stefan George 1951
*C. David : Stefan George, son œuvre poetique 1952
E. K. Benett : George (Studies in Modernen European Literature and
thought 1954
R. Borchardt : Hofmannsthal (Mit Stefan George vergleicht)
W. Kraft : Rudolf Borchardt und Stefan George 1956

*Blätter für die Kunst, eine Auslese aus Jahren 1892—98, 1898—04, 1904—09

*Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal 1938

上 村 清 延 : シュテファン・ゲオルゲ 芸術について

大 山 定 一 : 文学ノート——(ゲオルゲの芸術主義について)

手 塚 富 雄 : ドイツ近代詩人論——(ゲオルゲの中世詩; 潮汐について) 1949

林 秀 之 : シュテファン・ゲオルゲ (名古屋市大学報) 1955

北 村 清 吉 : シュテファン・ゲオルゲ小論 (天理大学学報) 1956

八 木 浩 : ゲオルゲのドイツ讃歌 (ドイツ文学 17.) 1956

八 木 浩 : ゲーテとゲオルゲ (Quelle) 1957

(尚上掲の David の著述にはゲオルゲに関する夥しい文献が分類され, 多少説明をつけて網羅されている)